

بنية الشكل الروائي



الفضاء
الزمن
الشخصية





تأليف حسن بحراوي

بنية الشكل الروائي

* **بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)**
* **تأليف: حسن بحراوي**
* **الطبعة الأولى 1990**

* **الناشر: المركز الثقافي العربي**

العنوان: بيروت/ شارع جاندارك ـ بناية المقدسي ـ ت ٣٤٣٧٠١ ص. ب ١٣/٥٨٨١
الدار البيضاء/ 42 - 44 الشارع الملكي ـ الأحباس ـ ت 307651 - 303339 ص. ب 4006.



تأليف حسن بحراوي



بنية الشكل في الرواية: التصور والمشروع

1 ـ بصدد مفهوم الشكل الروائي:

من الثابت، تاريخياً، أن التأملات الهيجلية كان لها تأثير حاسم في اعداد أول نظرية نقدية للرواية. فبفضل التعارض الذي أقامه هيجل بين الفن الملحمي والفن الروائي والتصور الذي كان له عن التبعية والتعارض المتبادلين بين الملحمة والرواية استطاع أن ينتقل بعلم الجمال الكلاسيكي إلى مجال آخر، غير مجالي الأخلاق والظواهر الوجودية التي اعتاد الانشغال بها، وذلك باستعماله في تقديم الصياغة التاريخية لنظرية الرواية الحديثة. وستكون هذه المقاربة المبكرة من طراز فريد لأنها ستعتمد على علم الجمال وعلم التاريخ معاً وتستعين بهما لتؤسس ما يمكن تسميته بالنظرية العامة للرواية[1].

لقد كان هاجس هيجل هو البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البورجوازي الحديث. . ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي في الملحمة وسرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر وإعلانه لفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية.

إن هيجل يعزو هذا التعارض إلى سيرورة التطور الاجتماعي دون إلحاح منه على الطابع المتناقض لهذا التطور حتى أن لوكاش ذهب إلى القول بأنه لم يكن بمقدور فلسفة هيجل الكلاسيكية أن تقدم صياغة لذلك التناقض في المجتمع الرأسمالي لأنها كانت عاجزة، بسبب مثاليتها، عن القبض عما هو جوهري فيه.

---

(1) Georges Lukacs: La théorie du roman. Ed Gothier 1963. p 10.

انظر له كذلك: الرواية كملحمة بورجوازية ترجمة: ج طرابيشي. دار الطليعة 1979 ص 28.

وفي خضم القرن التاسع عشر ستعيد الفلسفة الرومنتيكية تأويل ذلك التعارض المفترض بين الشعر والنثر فتعلن بأن كل ما هو أصيل أو يحيل على الوحدة القديمة المفقودة مرتبط بالشعر أي بالملحمة.. وكل ما يشير إلى القطيعة والسقوط يعود إلى النثر أي إلى الرواية. وقد أصبحت عبارات الشعر والنثر على إثر ذلك عند نوفاليس كما عند هيجل رموزاً ميتافيزيقية: فالرواية، يكتب هذا الأخير، تفترض وجود مجتمع منظم بطريقة نثرية وتحاول أن تعيد إلى الشعر حقوقه الضائعة، ولذلك فهي تمثل صراعاً بين شاعرية القلب ونثرية العلاقات الاجتماعية[2].

وبالرغم من المعرفة النظرية الكبيرة التي كانت للكلاسيكيين والرومانتيكيين بمكونات البناء الملحمي والشكل الروائي فإنها لم تسعفهم على فهم علاقة الرواية بالمجتمع البورجوازي ذي الطابع الرأسمالي وذلك لأنهم كانوا غير مؤهلين لإدراك التناقض الداخلي لذلك المجتمع والذي لا يمكن تفسيره، حسب لوكاش، سوى بالمادية الجدلية التي تعود بأصل التناقضات الى جذورها الاقتصادية والسياسية «فهنا فقط يمكن العثور على أسس تصور مادي جدلي للشكل الروائي بوصفه ملحمة بورجوازية»[3].

على أن ذلك الإرث الفلسفي والجمالي سيعطي أفضل ثماره على يد هذا الناقد المجري ذي الاتجاه الماركسي، جورج لوكاش، الذي سيعمل على بلورة وتعميق تلك الاقتراحات الهيجلية حتى تستقيم نظرية متكاملة الجوانب في كتابه المتحفي: نظرية الرواية 1923.

وبين هيجل ولوكاش، ليس هناك ـ في الحقيقة ـ سوى خطوة واحدة... فقد شايع لوكاش المعلم الأول حينما ألحّ على القرابة بين الملحمة والرواية، واقتفى أثره أيضاً عندما حدد الرواية بأنها ملحمة بورجوازية أو «ملحمة عالم بدون الهة»... وبالنسبة للوكاش فإن الرواية تمثل القطيعة بين الذات والموضوع وبين الأنا والعالم، وتبرز هذه القطيعة خاصة في الطابع الاشكالي للبطل، وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصيلة[4].

إن كتاب نظرية الرواية، كما يعترف بذلك كولدمان، كتاب دياليكتيكي هيجلي من الطراز الأول لأنه يؤكد على أن النوع البشري الأكثر ملاءمة للعالم الراهن هو الشخص

(2) Cité par Aron Kibédi Varga: Le roman est un anti - roman. in Litterature n° 42. 1982 P 25.

(3) لوكاش الرواية كملحمة بورجوازية ص 32.

(4) Varga. art cité p 4.

الاشكالي. . على أنه من المستغرب أننا لا نعثر في هذا الكتاب على أي أثر للنظرية الماركسية حول التشيؤ بالرغم من أن لوكاش كان الأول الذي أبرز أهميتها وغناها وقام بمناسبة دراسته للرواية بتحليل جوهر الوضع البشري في المجتمع الغربي المعاصر والكشف عن التمظهرات النفسية للتشيؤ فيه[5].

ومع لوكاش ستفيد نظرية الرواية من المكاسب الدائمة للفلسفة الكلاسيكية في مضمار الرواية وعلى رأسها اكتشاف وحدة الملحمة والرواية وضرورة استخلاص مقولات مشتركة في كل فن ملحمي كبير، ثم اكتشاف الفرق التاريخي بين الملحة والرواية ومن ثم التعامل مع الأخيرة بوصفها نوعاً فنياً نموذجي الحداثة[6].

إن الرواية، عند لوكاش، هي الشكل الأدبي الرئيس لعالم «لم يعد فيه الانسان لا في وطنه ولا مغترباً كل الاغتراب»، فلكي يكون هناك أدب ملحمي ـ والرواية شكل ملحمي ـ لا بد من وجود وحدة أساسية، ولا بد لكي تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الانسان والعالم وبين الفرد والمجتمع.

إن الرواية هي الشكل الدياليكتيكي للملحمة، فهي شكل العزلة في الوحدة وشكل الأمل من دون مستقبل وشكل الحضور في الغياب. . . الخ وإذا شئنا استعمال تعبير لوكاش فإن بين أدب الطفولة والشباب الذي هو الملحمة. . . وأدب الوعي والموت الذي هو التراجيديا تقوم الرواية كشكل أدبي للنضج الرجوليLa maturité virile[7]. وموقع الرواية بين الاثنين (الملحمة والتراجيديا) هو الذي يعطيها طبيعة دياليكتيكية بحيث تجمع بين الوحدة الأساسية للبطل والعالم التي يفترضها كل شكل ملحمي، وبين التعارض والقطيعة اللذين لا يمكن تلافيهما. وأما وحدة البطل والعالم فناتجة عن كونهما معاً منحطين بالنسبة للقيم الأصيلة، وأما التعارض القائم بينهما فعائد إلى اختلاف طبيعة انحطاط كل واحد منهما[8].

وعلى هذا النحو يقدم لنا الشكل الروائي بوصفه بنية دياليكتيكية تتميز بأن لا شيء فيها يتصف بالثبات، فلا البطل الاشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظل مستقراً، ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الايجابي بما يكفي ليجعل بحث البطل أمراً ممكناً، ولا حتى

(5) Lucien Goldmann. in la théorie du roman - postface pp 170 - 171.
(6) لوكاش. الرواية كملحمة بورجوازية ص 33 - 34.
(7) Goldmann. postface p 171.
(8) Goldmann: Pour une sociologie du roman. Ed Gallimard 1964 p 24.

الزمن يستمر في علاقته المعقدة والموسطة بالقيم الأصيلة[9].

وانطلاقاً من هذا التصور أعدّ لوكاش تيبولوجية للرواية بناها على العلاقة بين البطل والعالم وفرق فيها بين ثلاثة أنواع من الروايات الأوروبية في القرن التاسع عشر مضيفاً إليها نوعاً رابعاً يمثل في نظره تحولاً في النوع الروائي لأنه أميل إلى الملحمة. . أما الأنواع الثلاثة التي تناولها بالتحليل فهي[10].

1 ـ رواية المثالية المجردة، وتتميز بحيوية البطل ووعيه المحدود بالقياس إلى تعقد العالم (مثال رواية دون كيشوط والأحمر والأسود).

2 ـ الرواية السيكولوجية، وهي تتجه نحو تحليل الحياة الداخلية للأبطال، وتتميز بسلبية بطلها واتساع وعيه بحيث لا يعود يرضيه ما يقدمه له العالم التقليدي (مثال رواية التربية العاطفية).

3 ـ وأخيراً الرواية التربوية، وهي تلك التي تنتهي نهاية مقصودة Autolimitation وبالرغم من أن هذه الرواية تعتبر عدولاً عن البحث الاشكالي فإنها ليست مع ذلك قبولاً للعالم التقليدي[11].

إن نظرية الرواية، عند هذا الأخير، تقف عند هذا الحد في وصف وتحليل البنية الروائية الدالة، ولعل أفضل ما فعله لوكاش هو ربطه بين تلك البنية والأوضاع التاريخية التي ظهرت فيها وتطورت داخلها فاسحاً بذلك المجال أمام ناقد ماركسي آخر، هو لوسيان كولدمان، الذي سيفيد من الوصف الذي قام به لوكاش للبنية الروائية الدالة ويضعه في علاقته مع التحليل الماركسي لتقديس البضاعة. . . مبرزاً كيف أن الأمر يتعلق، في الحالتين معاً، ببنيات دالة متماثلة Struc.. significatives homologues[12]. وابتداء من العشرينات سيطلع ميخائيل باختين على كتاب نظرية الرواية للوكاش وسيعد فرضية مناقضة تماماً له، ولكن الجمهور للأسف لم يستطع أن يتعرف عليها إلا بعد مضي خمسين سنة على ظهورها[13]. وبدون شك فإن الاطلاع الواسع الذي كان لباختين على مكونات الشكل الروائي

---

(9) Goldmann. postface p 177.

(10) Goldmann. 1964 p 25.

(11) Ibid p 26. et postface p 175.

(12) Glodmann. postface p 173.

(13) Varga. p 4.

بعناصره الملحمية والشعبية قد أهله لكي يكشف عن المبادىء الأساسية لنظرية الرواية بوصفها نوعاً أدبياً طارئاً، وتبرز هذه المعرفة بشكل خاص في مطارحاته النظرية اللامعة للعلاقة بين الملحمة كتجسيد للوحدة والرواية كتجسيد للتنوع.

ومن الواضح أن فرضية باختين أبعد ما تكون عن الدياكرونية، فهي لا تبحث في مراحل نشوء الرواية الحديثة للامساك بالجذور الثاوية في أساسها، ولا تأبه لتعاقبها التاريخي أو لنمذجة أشكالها. . . ومن هنا مبعث الخلاف، بينه وبين لوكاش. فإذا كان باختين قد آثر البحث في الأصول والاستيطيقا للكشف عن استقلال النوع الروائي. فإن لوكاش قد ألح على القرابة بين الملحمة والرواية مقتفياً، في ذلك، أثر هيجل الذي كان أول من تفطن لوجود هذه القرابة. ولكن، وبعد أن يطلع باختين على كتاب لوكاش، سنجده يعدل من موقفه بصدد الاستقلال الناجز للرواية ويتحدث عن اقتحام العناصر الشعبية والهجائية للنظام المغلق للأنواع الأدبية موضحاً أن الرواية هي نتيجة لهذا الاقتحام، أي نتيجة لتحطيم المسافة الملحمية[14].

إن باختين يفترض قانوناً خاصاً للرواية يقتبسه، دون تعديل ظاهر، من الاستيطيقا الرومانسية وأفكار غوتة وهيجل. . . فالرواية، عنده، ليست نوعاً أدبياً كباقي الأنواع الأخرى لأن لها متطلبات مختلفة ولأنها لا تتضمن أي قانون خاص بها كنوع أدبي مكتمل ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ. وهذا التأكيد، من جانب باختين، يرتبط بما أقره شليجل من أن كل رواية هي نوع أدبي في ذاتها وأن جوهرها إنما يكمن في فرديتها وخصوصيتها، كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هي خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها[15].

وعلى ضوء هذه الفرضية الجديدة المستمدة من الإرث الرومانسي الألماني تحولت الرواية، مع باختين، إلى كائن من طبيعة أخرى يصعب عليه التعايش مع باقي الأنواع الأدبية لأنه يتناقض معها أساساً بل يسخر منها عندما يفضح الطابع المصطنع لأشكالها ولغاتها. على أن هذا الاقصاء للأنواع الأخرى لم يكن يمنع الرواية من أن تستعمل بعض تلك الأنواع في تركيبها الخاص بإدماجها في سياقها وإعطائها معنى آخر ولهجة أخرى[16].

إن ما يميز الرواية هو تكونها أساساً من النثر، إلا أن هذا النثر يمتلك تنوعاً واتساعاً لم تعرفهما مع الأنواع الأدبية الأخرى التي سادت لدى القدماء. . ففي الرواية نعثر على اجزاء

---

(14) Ibid. pp 4 et 5.

(15) T. Todorov: M. Bakhtine et le principe dialogique. Ed seuil 1981 pp 132. 133.

(16) باختين: الملحمة والرواية ت: جمال شحيد. دار الانماء العربي 1982 ص 22.

تاريخية وبلاغية وأخرى حوارية الخ ولكن هذه الأساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعي ماهر لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية وأكثرها راهنية: فقد ركبت عضوياً لتلائم الأشكال الجديدة الصامتة لتقبل العمل الأدبي (أي القراءة) واستحقت بذلك أن تكون النوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة[17].

لقد أدرك باختين أن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت، دون شك، من الشكل غير المكتمل الذي تتخذه الرواية ومن تطورها المستمر الذي يجد معه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متجددة ويكون مضطراً إلى اجراء تغيير جذري على وسائله، ويعود هذا العجز، في رأيه، إلى أن المنظرين ظلوا يعتبرون الرواية ويصنفونها على أساس أنها نوع أدبي مكتمل ويحاولون تحديد اختلافها، كنوع مكتمل، عن غيرها من الأنواع المكتملة.

كما أنهم أرادوا إبراز القوانين الداخلية للرواية التي تشكل نظاماً محدداً من العناصر الثابتة والمستمرة الخاصة بالنوع الأدبي، ولكنهم وجدوا أنفسهم يقدمون على احصاء ووصف مختلف الاشكال الروائية دون أن يتوصلوا إلى تحديد أية سمة ثابتة ومستقرة للرواية[18].

إن الشكل الفني للرواية الذي يدرسه باختين هو شكل المضمون كما يتحقق عبر ما يسميه بمادة التأليف Materiau وهو ينظر اليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص ويعالجه بوصفه شكلاً معمارياً Architectoniquc ومن خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي أي عبر دراسة تقنية الشكل. لقد فهم النقاد الشكل في معظم الأحيان باعتباره (تقنية) فقط، وهذا ما ميز الشكلانية والنزعة السيكولوجية في تاريخ الفن، أما باختين فقد بحث في الشكل على المستوى الاستيطيقي الخالص أي من حيث هو شكل جمالي ذو دلالة، وكانت المشكلة الأساسية عنده هي: كيف يمكن للشكل، المتحقق كلياً في مادة تأليف ما، أن يصبح شكلاً لمضمون؟ وبعبارة أخرى كيف يصبح الشكل، بما هو ترتيب لمادة تأليف، شكلاً معمارياً يوحد وينظم القيم الإفهامية والأخلاقية في النص؟[19].

ومن هذه الناحية فإن باختين لا يختلف كثيراً عن لوكاش، لأن هذا الأخير يرى بأن مشكلة الرواية هي أن تجعل مما هو تجريدي وأخلاقي، في وعي الروائي، عنصراً جوهرياً

---

(17) Todorov: 1981 pp 133 - 134.

(18) باختين. الملحمة والرواية ص 26.

(19) M. Bakhtine: Esthétique et théorie du roman. trad Daria Olivier Ed Gallimard 1978 p 69.

في العمل. . . ومن ثمة فالرواية، بنظره، هي النوع الأدبي الوحيد الذي تتحول فيه اخلاقية الروائي إلى قضية جمالية في العمل[20].

وفي الحقيقة، فإن مسألة تحديد النوع الروائي تبدو غاية في الأهمية وليست فقط ذات قيمة تأملية كما يظهر من المطارحات النظرية عند لوكاش وباختين. . . ومن دون وضع الحل الصحيح لهذه المسألة سيظل النزاع قائماً بين انصار هذا الاتجاه أو ذاك.

إن معظم النقاد يعتقدون أن وجود النوع الروائي مسألة ثابتة، أو على الأقل هذا ما نفهمه منهم حينما يقولون عن كتاب بأنه رواية وعن كتاب آخر بأنه غير ذلك. . . وعليه بالتالي أن يحمل اسماً آخر. ومثل هذا الحكم، في رأي مارث روبير، لا يمكن قبوله إلا إذا كان يستند إلى مبدأ عام يستطيع أن يكشف، في الوقت نفسه، عن الخصائص المتعددة للمؤلفات، أي حريتها، وعن الضرورة في أن تكون مميزاتها مشتركة[21].

وبالرغم من هذه الأهمية الجوهرية التي يكتسبها النوع الروائي باعتراف الجميع فإن الادانات التي وجهت للرواية لم تتوقف منذ ثلاثة قرون سواء أكانت على المستوى الأدبي أو الأخلاقي: فالرواية تحتضر ولن يتأخر موتها، ومؤرخو الاداب يعلنون عن ذلك منذ أكثر من مائة سنة. . وقد أوضح ميشال رايمون كيف أن الرواية، كنوع أدبي، كانت لها ضمانة قوية في القرن التاسع عشر ثم كثرت حولها التساؤلات غداة ظهور الاتجاه الطبيعي. . حتى إن البعض شرع يشكك في مقدرة الروائي على تمثيل الواقع وترجمته من خلال صنع حبكة وخلق شخصيات. . ويتساءل عن امكانية التعاطي مع الواقع من خلال مجموعة من التقنيات الروائية. .[22].

إن التطرق إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً طارئاً يلزمنا بإلقاء نظرة على المعارك والنضالات التي خاضتها هذه الأخيرة مع الأنواع الأدبية الأخرى التي نازعتها مكانتها كالتراجيديا والملحمة والرومانس وذلك قبل أن تحقق استقلالها النهائي كنوع قائم بذاته. فمن المعروف أن الرواية قد ظلت، خلال القرنين السابع والثامن عشر تحتل مرتبة ثانوية في سلم الأنواع، فلم يكن يُعترف بها انذاك كنوع أدبي يطال الشعر والمسرح الموروثين عن عهود النبالة. . . حتى إننا لا نجد ناقداً أو فيلسوفاً يتصدى لإعـداد قانون لهذا القادم الجديد. . وطوال ما يقارب القرنين ظلت الرواية طليقة من كل قيد وتنمو في كل اتجاه[23].

---

(20) Goldmann. 1964 p 33.

(21) Marthe Robert: Roman des origines et origines du roman Ed Gallimard 1972 p 17.

(22) Michel Raymond: Crise du roman. Ed J. Corti 1968 p 115. et Bourneuf/ Oullet: L'univers du roman. Ed Puf 1972 p 11.

(23) Antologie des préfaces de romans francais du XIXsc. Coll 10/18 1971 p 11.

وهكذا جر افتقاد القانون المحدد للنوع، على الرواية، أعباء ومتاعب كثيرة. . فقد سكت عنها معظم البويطيقيين. . ومن تحدث عنها منهم وصفها بأنها ملحمة نثرية بما يعني أن الفرق بينها وبين الملحمة يتعلـق بشكل الكتابة وليس بشيء آخر. . وعندما جاءت المرحلة الكلاسيكية كرست هذا الموقف وأطلقت على الرواية اسم: الملحمة النثرية، وجعلت لها مكاناً متواضعاً بين الأجناس الأدبية حين صنفتها ضمن الأنواع الدنيا تمييزاً لها عن الأنواع السامية والشعرية مثل الملحمة والتراجيديا. . وذلك بالرغم من أن النثر لم يكن، في مجتمع تطبعه البلاغة الكلاسيكية، مصطلحاً تحقيرياً[24].

وفي الحقيقة فإن الرواية، طوال كل فترات حياتها الماضية لم تكف عن التعرض لحملات تشنيعية تدين نثريتها وانفتاحها وتنتقص من قيمتها الجمالية والشكلية. . سواء كان ذلك باسم البواعث الجمالية أو التحفظات الأخلاقية التي رافقت ظهورها أو باسم المذهبية كما فعل فاليري وبروتون من السرياليين الذين قاموا ضد الرواية وأثاروا حولها نزاعات لا حد لها في عشرينات هذا القرن[25]. ويلخص روجي كايلوا هذا الموقف بقوله: «ليس للرواية قواعد، فكل شيء مسموح به فيها، وليس هناك أي فن بويطيقي يذكرها أو يسن لها قوانينا إنها تنمو كعشب متوحش في أرض بوار»[26].

ولم يتلق المشروع الروائي، في معركته لإثبات الذات هذه، أي دعم من أي كان. . فقد أدانه النقاد وجمهور القراء على السواء. . . كما أدانه الروائيون أنفسهم[27].

(24) Varga p 3.
(25) M. Raymond. 1968 p 115. et Bourneuf 1972 p 11.
(26) Roger Caillois: Puissance du roman. Ed Sagitaire 1942 P 210.
تعترض جوليا كرستيفا في كتابها (نص الرواية) على القائلين بسيولة الرواية Sa fluidité وطابعها المتغير غير الثابت وعديم الشكل وترى بأن لها شكلها وقانونها وأسلوبها الخاص، كما أن لها قواعدها المنظمة.
Julia Kristeva: Le texte du roman. Ed Mouton 1970 p 16.

(27) فيما ترويه مارث روبير أن ديفو كان يرفض أن يصنف مؤلفه روبنسون كروزو ضمن النوع الروائي لأنه كان يعتقد بأن قصته حقيقية. . . أما الرواية فهي نوع مزيف «وصالح للرعاع». . وكذلك كان يرى ديدرو بصدد جاك القدري. . . أما القراء فقد كانوا ينتظرون الاختلاء بأنفسهم لقراءة الروايات في الوقت الذي يعلنون فيه، أمام الملأ، أنها أعمال غير جديرة باهتمام المثقفين. . وذلك خشية الاصطدام بالرأي العام السائد حول الرواية M. Robert 1972 p 13 ومن عجب أن تتكرر هذه الوضعية الإشكالية التي عاشتها الرواية الغربية في العالم العربي عند ظهور الروايات الأولى مع مطلع هذا القرن. . . فقد تحرج محمد هيكل من ذكر اسمه على غلاف روايته زينب فنشرها باسم «مصري فلاح». . كما كانت الصحف والمجلات تعارض نشر المحاولات القصصية أو تضعها في «باب الفكاهات» لامتصاص غضب القراء المتشددين. . وباختصار فقد نظرت النخبة و«الاشراف!» إلى الرواية العربية في بدء نشأتها كتجاوز للموروث والمسيطر من اشكال التخييل الأدبي واعتبرتها بناء على ذلك من «منكر الخيال» وإنها كتابة تجري مجرى ادب العوام الخ. . . انظر فيصل دراج في مجلة الطريق ع 3 و 4 سنة 1981 ص 44 ومصادره في الصفحة 57.

على أن كل ذلك لم يثبط عزيمة الرواية أو يمنعها عن مواصلة مسيرتها بل ظل يحفزها على غزو القراء والنقاد واجتذابهم اليها بشتى الوسائل. . حتى أنه، في أواسط القرن الثامن عشر، لم يعد لا القراء ولا صانعو الروايات يخجلون من نوعهم الأدبي المفضل. . وبعد ذلك بقرن من الزمن كان بإمكان بلزاك أن يدعي، من دون أن يخشى اثارة السخرية، بأنه «سكرتير التاريخ»[28].

بيد أن اتساع مجال الرواية والنجاح الشعبي الذي حققته لم يجعلها تتقدم خطوة حاسمة باتجاه اقامةقانونها الخاص الذي يميزها عن بقية الأنواع. . فقد كان على الروائيين أن يواصلوا الاحتكام إلى أذواقهم وأمزجتهم في تقرير الشكل والمضمون والقيمة الأدبية التي سيسندونها لأعمالهم الروائية وذلك في غياب أي نموذج روائي يلزمهم التقليد باتباعه. . وانعدام أية نظرية نقدية يسترشدون بها. . . فيما كان جمهور القراء قد ألف الحكم الفوري على الروايات وأصبح الانطباع الأول لديه يكون غالباً هو الانطباع النهائي[29].

ولم تلبث هذه الوضعية أن وجدت من ينظر لها من منطلقات جمالية وفنية ترتبط بمضمار الخلق الأدبي وبالممارسة الابداعية لفن الرواية، فهذا هنري جيمس مثلاً ينصب نفسه مدافعاً عن حرية الرواية مدعياً أن غياب هذه الحرية بالذات هو الذي كان السبب في كثير مما أصاب هذا الفن: «إن فنا يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحاً معافى. . فهو يحيى على الممارسة وجوهر الممارسة هو الحرية. . »[30]، بل إن روائياً بارزاً آخر، هو جوزيف كونراد، سيصرح بأن القواعد التي يسنها التقليد الأدبي للرواية تخبىء خلفها أكثر من نوع واحد من أنواع الجبن الأدبي. . ثم يعلق ساخراً بأن أغلى ما يعتز به الروائي من ممتلكات هو حرية الخيال. . «فحيلة جديرة بما يتميز به البشر من انحراف، يحدو بهم اكتشافهم لشيء مضحك، أن يجدوا له سلسلة من الأسلاف المبرزين»[31].

وبالنسبة لجيمس، فإن الرواية قد ظلت تستمد قوتها من حريتها المطلقة. . أي من انفتاحها واتساعها اللامحدود. . وهذا جعله يرفض، بداهة، مبدأ أن تكون للرواية قوانين صارمة لا بد من التقيد بها في كل رواية جيدة، وقد عبر جيمس عن هذا الموقف في معرض حديثه عن رأي بزانت القائل[32] بأن «قوانين الرواية يمكن أن توضع وتعلم بنفس الطريقة

(28) M. Robert. 1972 p 13.

(29) Antologie des préfaces... p 14.

(30) هنري جيمس: عن نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ترجمة: انجيل سمعان. الهيئة المصرية 1971 ص 77.

(31) جوزيف كونراد: عن المرجع نفسه ص 157.

(32) نفسه ص 79.

والإحكام التي توضع وتدرس بها قوانين الهارمونية والزوايا والمنظور والنسب التي ترى بها الأشياء». . ويعلق هنري جيمس على هذا الرأي بأن الأمر سيصبح «بسيطاً بدرجة مضحكة، لو أمكننا تعليم الكاتب أن استخدامه لقدر كبير من الوصف سيجعل شخصياته واضحة المعالم، أو على العكس من ذلك سيخلصه الاستغناء عن الوصف واستخدام الحوار، أو الاستغناء عن الحوار والاكثار من الأحداث، من متاعبه»[33].

على أن هذه الحرية التي نادى بها جيمس للرواية، بما تعنيه من غياب القوانين الضابطة لعملية الخلق الروائي وقابلية خارقة لاحتواء العناصر الفنية الأبعد عن مجالها والأكثر اختلافاً عن طبيعتها. . إن هذه الحرية سوف تجلب للرواية، علاوة على فضائلها الكثيرة، قدراً غير يسير من المشكلات وستكون مصدر سوء تفاهم دائم بين الروائي والناقد، فهذا الأخير سيجد صعوبة متزايدة في محاولة تطويق عالم الروائي والانتهاء منه دفعة واحدة. . . وسيكابد طويلاً قبل أن يهتدي إلى مدخل مناسب يقوده إلى جوهر العالم الروائي.

إن كاتب الرواية، بنظر لوبوك، يعمل بطريقة مستحيلة تماماً بالنسبة للناقد، فهو يعمل بحرية وفي مدى لا طاقة له بهما. . «وحتى عندما تتوفر للناقد ذاكرة لا تخطىء، وهذا أمر مستحيل، فسيتعذر عليه، بالرغم من ذلك، أن يصف بناء أبسط كتاب وصفاً علمياً تماماً، لأنه في نهاية الأمر لا يستطيع أن يضع أصبعه على تأثير واحد من التأثيرات أوصفة من الصفات الفنية التي يشير إليها»[34].

والخلاصة أن هناك دائماً سبباً للخلاف بين الروائي والناقد بحيث لا يستطيع أحد منهما أن يتجنبه. . ومبعثه عند مارث روبير، أن الروائي يظل متشبثاً بحريته الكلية في الابداع بينما يرى الناقد في هذه الحرية شيئاً من الفضائحية. . ولذلك فهو لا يستطيع أن يقبلها دون أن يدخل عليها بعض التحديد. . ولكي يعوض الناقد ذلك النقص الحاصل في القواعد المنظمة للرواية فإنه يلجأ إلى مشاعره وذوقه ومزاجه الشخصي، وهذا ما يفعله دائماً حتى دون أن يفطن إلى حدوثه[35].

ومن جانب آخر ظهرت طائفة من النقاد حاولت أن تبحث عن سند لتسويغ هذه الحرية التي تتحرك الرواية في نطاقها وذلك بالتأكيد على أن الرواية أنما تلزم نفسها بقوانين الاحتمال في الحياة اليومية وأنها، لذلك، ليست بحاجة إلى تعليمات خارجية تفرض عليها من فوق. . .

---

(33) نفسه ص 83.

(34) بيرسي لوبوك: عن المرجع نفسه ص 228 و 233.

(35) M. Robert. 1972 p 19.

ونجد من بين أبرز الآخذين بهذا التصور جون كاروثر الذي سيقدم لنا مفهومه للشكل الروائي على نحو يذكرنا ببهلوانيات المنطق الصوري: فبما أن الحياة ذات شكل محدد فإن هذا يحتم بالضرورة أن يكون للرواية كذلك شكل محدد، والروائي حسب هذا الطرح لن يفعل سوى أن ينتقي الشكل المناسب لعمله من الأشكال التي يعثر عليها من حوله في عالم الحقيقة الملموسة الخالصة[36].

وهناك أيضاً فورستر الذي يعود بنا، في كتابه: مظاهر الرواية، إلى أدبيات النقد الجمالي في القرن الماضي فيجعل من العمل الروائي صورة للحياة الواقعية حيث تكون مهمة الروائي هي أن يدفعنا إلى الاقتناع بالعالم الذي يقدمه والشخصيات التي يصنعها.. ويوافق غراهام هو على هذا الطرح من زاوية كون الرواية، في هذا المنظور، ستبقى أقرب إلى مجرى حياتنا الأرضية.. بل ويعتبر نقل الرواية للواقع هو مصدر قوتها الدائمة [37]. وبين كاروثر الذي يرى وجوب أن تتمثل الرواية شكلاً لأن للحياة شكلاً.. وفورستر الذي يقول بضرورة أن تقدم لنا الرواية الحياة... لأن الحياة هي التي تعطينا الرواية.. سيسجل إدوين موير موقفه المتميز في هذا الموضوع وسيضمنه رداً على القائلين بمبدأ التطابق بين الشكل الذي تتخذه الرواية وشكل الحياة.. فمن البديهي، يقول موير، «أن الشكل في أية رواية، مهما خلت من الشكل، لا يمكن قط أن يكون كالحياة كما نشاهدها في لاشكليتها لأنه حتى رواية «يوليسيز» أقل اضطراباً من دبلن فالروائي قد يكتب رواية جيدة البناء، وفي ظنه أن الحياة فوضى، وقد يكتب اخرى هزيلة في بنائها رغم تصوره أن الحياة نظام»[38].

وعلى ما يبدو من خلال هذه الآراء فإن الدعوة إلى مطابقة شكل الرواية بشكل الحياة لا تقوم على تحليل دقيق يراعي الاختلافات والفروق البنيوية بينهما... وانما هي محاولة ذرائعية الغرض منها هو التملص من القيود التي يسعى النقاد إلى فرضها على الرواية بهدف الحد من حريتها وسلبها تلك الطاقة الهائلة على الخلق الابداع[39].

وهذا العجز على اثبات فرضية التطابق بين الرواية والواقع، سيصاحبه عجز أكبر في

---

(36) ادوين موير: بناء الرواية ترجمة ابراهيم الصيرفي الدار المصرية للترجمة والتأليف د. ت. ص 5.

(37) غراهام هو: مقالة في النقد. ترجمة محيي الدين صبحي. مطبعة جامعة دمشق 1973 ص 148. في نفس المعنى يقول هنري ميللر: ماذا تفيدنا الرواية إذا كانت لا تعود بنا نحو الحياة.

(38) إدوين موير: م. م. ص 7 وقد سبق للوبوك أن عبر عن نفس الفكرة في 1921 بقوله «هناك روايات يعترف الجميع برداءة بنائها ولكنها تضج بالحياة لدرجة أن ذلك يبدو وكأنه لا يؤثر عليها كثيراً»: مرجع مذكور ص 227.

(39) من المعروف أن كولدمان قد عالج هذه المشكلة في اطار سوسيولوجية الرواية وأجاب عليها من وجهة نظر بنيوية تكوينية ترى بأن «التماثل البنيوي» حاصل بالفعل، ولكن بين الرواية كشكل أدبي معقد وبين شكل الحياة التي يعيشها الأفراد في مجتمع القيم الاستعمالية المنحطة». Goldmann. 1964 p 39.

النظر إلى الشكل الروائي الناجز والالمام بعناصره ومكوناته المختلفة. . . وسيفصح النقد الروائي عن هذا العجز عبر الحيرة التي تنتابه كلما تعلق الأمر بتحديد شكل الرواية والوقوف على خصائصه الجمالية والفنية.

وطالما أننا معنيون، هنا، بصعوبة تحديد الشكل الروائي وما قد يترتب عنها من سوء فهم لصناعة الرواية ككل. . فلا أقل من أن نسترشد بوجهة نظر أحد كبار النقاد، ممن لا جدال حول أهميتهم، يطرح فيها جملة من الافتراضات والتصورات التي ربما كانت تفسر أصل هذا الالتباس المخيم على مفهوم الشكل الروائي وتعالج بالتحليل ،مسألة الخلاف القائم بصدد وجوده وقيمته. . الخ.

إنه لوبوك، مرة أخرى، الذي يقدم لنا طرحاً لامعاً، كعادته، يلامس فيه عمق المشكلة المتصلة ببناء الرواية وبتفاوت النقاد في تقدير أهميته يقول: «هناك اتفاق عام على أن للكتاب شكلاً معيناً، أما ما عسى أن يكون شكل كتاب بالذات؟ وهل هذا الشكل شكل جيد أم شكل رديء، وهل للشكل أهميته خاصة ـ فهذه هي النقاط التي يقوم الخلاف بشأنها، فالاعتقاد بأن للكتاب شكلاً، ليس موضوع جدل. فنحن نسمع هذا التعبير أينما نذهب، فالجدل بشأنه لا ينتهي. ويحكم ناقد ما على رواية بأنها «عديمة الشكل» قاصداً بذلك أنه يعترض على شكلها، ويرد آخر قائلاً إذا كانت الرواية تتمتع بصفات رائعة أخرى، فشكلها لا يهم في شيء، ويستمر الناقدان في جدالهما إلى أن يأخذ مشاهد، يلتمس له العذر فيما يحس به من ارتباك، في تأييد القضية القائلة بأن الشكل في الرواية شيء ممكن وضعه في الرواية، أو الاستغناء عنه تبعاً لذوق المؤلف»[40].

يعرض لوبوك، أعلاه، تشخيصاً مخبرياً للحيرة التي كانت تعتري قراء الرواية، والناقد قارىء ماهر، إزاء مسألة الشكل الروائي. . ويجعلنا من خلال ذلك نستشف مبلغ الخلط الذي درج عليه النقاد وعموم القراء في التعامل مع هذا المظهر الأساسي من مظاهر الرواية. فبالرغم من الاعتراف المبدئي، والجماعي بوجود شكل معين للرواية. . فإن أحداً لم يستطع قط أن يحصل على معرفة دقيقة بعناصره ومكوناته. . وذلك ناجم، دون ريب، عن النظرة السريعة التي تعجز عن تأمل الشكل وهو يتكشف شيئاً فشيئاً وصفحة صفحة، فلا يفلح، بسبب ذلك، في الاخبار عن طرائقه وآليات اشتغاله والمؤثرات المتنوعة الداخلة في تركيبه.

ولتجاوز هذه الوضعية الملتبسة ـ الناتجة، في رأي لوبوك، عن افتقار الناقد لحب الاستطلاع وتقبله لدقائق الفن الروائي دون تساؤل. . ـ فإنه يقترح علينا بذل مجهود إضافي

(40) لوبوك ـ مرجع مذكور ص 229 - 230.

للتعرف على طبيعة المواد التي تتركب منها الرواية وادراك تنوعاتها المختلفة وذلك لأنه «لا يمكن لأحد أن يعمل بمادة خواصها غير مألوفة لديه».

ولكن ما هي يا ترى هذه المواد المختلفة التي يتحقق من خلالها الشكل الروائي؟ وكيف يتسنى للقارىء العادي أن يتعلم استعمالها الصحيح؟ يجيب لوبوك:

«إنها أشكال السرد المختلفة، الأشكال التي يمكن أن تروي بها القصة، وبالرغم من كثرتها، فهي ليست في الحقيقة كثيرة إلى هذا الحد، بالرغم من أن تشكيلاتها ومزج اشكالها المختلفة لا حصر لها»[41] هناك كذلك الطرق التي يستعملها الروائيون في تقديم المشاهد والشخصيات والتي «إذا توقفنا عندها وقتاً يكفي لنرى بأية فنون ووسائل قد مكننا المؤلف من تشكليها بهذا الوضوح ـ لنرى على وجه التحديد كيف برز هذا الحدث، وكيف جعل هذه الشخصية مفهومة زاهية ـ فسنأخذ على التو في الوقوف على كثير من الاكتشافات عن صنع الرواية»[42].

إن بيرسي لوبوك، الذي فهم الشكل الروائي كما لم يفهمه ناقد سواه في عشرينات هذا القرن، يسلم بأن تعدد المكونات والأساليب سمة أساسية من سمات هذا الشكل الفني البالغ التعقيد. . وهو، في هذا، يشايع المعلم الأكبر هنري جيمس، ويستثمر تأملاته الباهرة على طريق حل معضلة الشكل وايجاد السبيل لولوج عالم الرواية من مدخله الصحيح[43]. ونفهم، مما تقدم، أن المقصود بالشكل الروائي هو تلك القدرة التي للكاتب على الامساك بمادته الحكائية واخضاعها للتقطيع والاختيار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح، في النهاية، تركيباً فنياً منسجماً يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص. .

ويتعلق الأمر تحديداً بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي تمكن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقنع بمادته وطريقه تأليفه.

وكما مر معنا، فإن هناك صعوبة أكيدة عند محاولة تحديد عناصر الشكل الروائي وهي آتية دون شك من كون هذا الأخير أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها امتثالاً للقواعد والقيود. . . وبالرغم من أن معظم النقاد متفقون على وجود شكل روائي ممكن فإنهم غالباً ما يختلفون بشأن أهميته وقدرته على استيعاب المادة الحكائية التي يوكل اليه تشكيلها. . ومن هنا كان

---

(41) لوبوك م. م. ص 235.

(42) نفسه ص 235.

(43) من المعروف أن كتاب بيرسي لوبوك: صنعة الرواية (نيويورك 1921) يعتبر بمثابة تطبيق منهجي لمبادىء جيمس على روايات عالمية لتولستوي وفلوبير وآخرين. .

من المتعذر، بالنسبة لغالبيتهم، أن يصفوا هذا الشكل الفني بطريقة علمية دقيقة، وغاية ما كانوا يصلون اليه هو الاقتراب من بعض جوانب البناء الروائي في محاولة دائبة، وغير مثمرة دائماً، لإعادة تشكيل القوانين والتعاقدات التي تنظم الشكل وتعطيه معناه.

وضمن هذه المحاولات طلعت علينا نظرية الرواية بعدد من الخطط والمداخل التي ترى أنها أكثر ملاءمة لتحليل النص الروائي باعتباره نمطاً خاصاً من الخطاب الأدبي... ويمكن أن نستشهد في هذا الصدد بتحليلات الرؤيات ووجهات النظر كما ظهرت عند لوبوك وبويون وبوت.. الخ والتي سمحت لهم بالتمييز بين المؤلف، والراوي والشخصية وبتحديد العلاقات المتبادلة بينهم، كما ساعدتهم على ضبط الوضع الذي يتخذه القارىء تجاه كل هذه العناصر مجتمعه وإزاء العالم التخيلي المعروض أمامه... هناك كذلك تلك التحليلات القائمة على التمييز بين القصة والخطاب والتي يتجه فيها الناقد إلى الاهتمام باتفاقية الزمن الروائي ومحاولة فهم العلاقات بين التخيل والحكي[44].. الخ.

على أن هذه المقاربات التجزيئية للشكل الروائي لم تكن تفلح سوى في الكشف عن ملمح منعزل من ملامح البناء الروائي وبالتالي فإنها كانت تظل قاصرة عن ادراكه في كليته.. ويكون العنصر الشكلي المتناول شبيها إلى حد ما بوضعية الشجرة التي تخفي الغابة.. ومن هذه الناحية يبدو هؤلاء النقاد اساتذة كباراً فعلاً، ولكن في اجزاء معينة من الرواية، لأنهم لا يصلون إلى معرفة الخنزير كله قط كما يقول د. هـ لورانس.

ويعود هذا القصور، في رأي روسم، إلى أن الرواية تعتبر في ذاتها كلية مُبَنْيَنَة وذات دلالة Totalité structurée et signifiante ولهذا فالباحث النظري لا يستطيع، لأسباب منهجية، أن يقيم وزناً لكل عناصر هذه الكلية فمقاربته للنص الروائي ستكون اختزالية بالضرورة، وسوف يكون مضطراً إلى اعطاء الامتياز لبعض مظاهر السرد على حساب أخرى[45]..

وهذا ما كان يحدث فعلاً، وبصورة تلقائية، حتى أن الناقد نفسه قد لا يتفطن اليه. إن عناصر الشكل الروائي هي من التنوع والاتساع بحيث لا يمكن أن يكون إدراكها مباشراً أو كلياً بدون اللجوء إلى الافتراض واستعمال النظرة التجزيئية.. ولكن النقطة الحرجة بالذات هي

---

(44) F. V. Rossum: Critique du roman. Ed Gallimard 1970 pp 15 - 16.

(45) منطق الأحداث كما عند بريمون أو منطق الأفعال كما عند تودوروف، والأوضاع السردية كما لدى ستانتزال بوث، أو أنماط البناء كما عند لاميرت أو البنيات التيماطيقية كما عند فالك (Voir Rossum. 1970 p 22) وهي في هذا تتفق مع جان بيار ريشار القائل بأن المقاربة النقدية لا يمكنها أن تكون إلاّ جزئية وافتراضية ومؤقتة:
J. P. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé. Ed Seuil 1961 p 37.

كيف نختار ونعزل عنصراً شكلياً محدداً ونفصله عن باقي عناصر البنية الروائية؟ علماً بأنه من الصعب على الناقد، اللهم إلا إذا كان مجازفاً، أن يقرر بجرة قلم في أهمية هذا العنصر أو ذاك من بين سائر العناصر الشكلية الأخرى ويؤثره بالبحث والتحليل دون سواه. .

فالرواية، أية رواية، إنما تحيّن بعض الامكانات الشكلية الخاصة، فهي قد تعرض علينا أنماطاً من التقديم أو البناء يمكن أن نعثر عليها بأشكال مماثلة في الروايات السابقة أو المعاصرة . . . ولكنها، في المقابل، لا تصل إلى تحيين امكانات اخرى. . . فاختيار هذا المنظور السردي أو ذاك، مثلاً، سيؤدي إلى اقصاء باقي المنظورات الأخرى. . . ويستدعي، من جهة ثانية، نوعاً معيناً من التنظيم الزمني والادماج المكاني وصيغ تقديم الشخصيات. . . الخ[46].

وليس هذا هو الوجه الوحيد للصعوبة، في مجال ابراز مظاهر البناء الروائي، بل هناك أيضاً الطابع التضامني القائم بين عناصر البنية والذي يقضي بأن تكون السمات الشكلية للرواية متداخلة ومتعاضدة إلى درجة التلاحم والاندماج. . . وكلّما ازداد التلاحم الداخلي لهذه العناصر ازدادت دقته وتعقيده بحيث يستحيل التعرف على العنصر الشكلي الفرد دون التغلغل في صميم العمليات البنيوية الداخلة في تركيب السرد الروائي برمته. . وهذا ما جعل الطريقة التجزيئية، وهي بالذات، في مأزق . . . وإذا اضفنا إلى كل ذلك ما نعرفه عن عناصر الشكل الروائي من حلولية وتغير واستعصاء على التعيين والفرز. . . فإننا سندرك إلى أي حد كم هو صعب ومكلف خوض مغامرة البحث في البنية الشكلية للرواية وخصوصاً عندما يتعلق الأمر برواية كالرواية المغربية التي يرتفع فيها تواضع الشكل الفني إلى مستوى المبدأ العام.

2 ـ تقديم المشروع:

وفيما يخصنا، وبالنظر إلى كل المعطيات السالفة، وبما أن الشكل الروائي يحظى بكل هذا التنوع والتعقيد الموصوفين اعلاه، فقد كان من المتعذر علينا، من الوجهة العملية، القيام بدراسة شاملة لجميع المكونات التي تدخل في تركيب هذا الشكل وتعطيه بعده الجمالي الخاص مما اضطرنا، نتيجة لذلك، إلى الاقلاع نهائياً عن التفكير في معالجة كل عناصره وآليات اشتغاله مجتمعة. . . وكان الخيار الوحيد المتاح لنا هو تكريس هذه الدراسة لبعض قضايا الشكل في الخطاب الروائي المغربي، وتحديداً لمعالجة ثلاثة من أهم عناصره البنائية وهي المكان والزمان والشخصية. .

---

(46) Rossum. 1970 p 21.

بيد أننا لم نسع من وراء هذا الاختيار، إلى إصدار تقييم نهائي لعناصر البنية الروائية أو لإعـلان حكم قيمة من أي نوع، بل كان هدفنا الأساسي هو الوقوف عند أبرز مظاهر تلك البنية انطلاقاً من الأهمية البالغة المعطاة لها من قبل النقاد ومنظري الرواية. . . وسنحاول، على مدار البحث، وكلما أتيحت الفرصة أن نلم ببعض العناصر الأخرى كالسرد ووجهة النظر وصيغة الحكي الخ . . لما بينها، وبين العناصر الثلاثة المختارة، من وشائج وصلات تفوق ما بينهما من اختلاف وتمايز وانقطاع. . .

ومع اعترافنا المبدئي بأن هذه العناصر الثلاثة، على خصوبتها وأهميتها، لا تغني عن معرفة العناصر الأخرى المتبقية، وبأن النتائج المستحصلة من دراستها لا تكون قابلة للتعميم. . . فإن هاجس التركيز ونشدان المردودية قد جنح بنا إلى اتخاذ هذه الخطة الثلاثية التي تحصر موضوعنا في ثلاثة نماذج تمثيلية دالة، ليس غير.

أما النموذج الأول، وهو المكان أو الفضاء الروائي فقد وقع عليه الاختيار بوصفه عنصراً شكلياً فاعلاً في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز. . وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات. . . ويمثل العنصر الزمني النموذج الثاني في التحليل لعلاقته الوطيدة بالمكان ولقيمته البنيوية العالية التي تفوق، لدى بعض النقاد، قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية. . فالزمن كما يقول فيسجربر هو العنصر الاساسي لوجود العالم التخيلي نفسه. . ولذلك كانت له الاسبقية، في الأدب، على الفضاء الروائي المعروض. . . ومن هنا أيضاً قيل بأن التحديدات الزمنية لوضعية الحكي أكثر أهمية من التحديدات المكانية في الرواية. . الخ.

وأما الشخصية، وهي موضوع النموذج الثالث، فقد اختيرت لأن لا أحد يجادل في كونها تقع في صميم الوجود الروائي ذاته. . . إذ لا رواية بدون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي. . . ، ثم أن الشخصية الروائية، فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي وآطراده. . .

وهكذا جاء البحث محتوياً على ثلاثة أبواب كبرى، قاسمها المشترك الأول هو الاهتمام بأحد عناصر الشكل في الرواية المغربية. . مخصوصاً دون سواه. وقاسمها المشترك الثاني، فضلاً عن وحدة المتن، هو محاولة تحويل المعرفة النظرية إلى ممارسة نقدية منتجة قدر الامكان. . وهذه القواسم المشتركة يمكن توضيحها كما يلي:

أما عن اختيارنا الزاوية الشكلية بالذات لمقاربة الرواية المغربية فذلك عائد إلى ما

لاحظناه من هيمنة للدراسة المضمونية والسوسيولوجية على اتجاهات النقد الروائي ببلادنا الشيء الذي كان يجعلها تقتصر في الغالب على تحليل الموضوعات والأغراض وتستغرق في كشف الخلفيات الايديولوجية وسواها من مضمرات النص. .

وبالفعل فقد صرف كثير من الجهد واستنفذت مزيد من الطاقات، من نقاد بارزين وذوي اتجاهات متباينة، في سبيل تحليل المضمون القصصي للرواية وخاصة في بحث العلاقة بين المؤلف وعمله الأدبي. . وللحقيقة نقول بأن تلك الأبحاث لم تكن دائماً تتصف بالموضوعية فقد كان يغلب عليها التحيز وأحياناً الذاتية. . ولكنها في المقابل، لم تكن تلعب دوراً سلبياً دائماً فقد تم التوصل على يدها إلى معرفة أفضل ببعض جوانب الرواية وما تنطوي عليه من أفكار وتصورات. . .

وقد أدى تجاهل الشكل، من لدن هذا الاتجاه النقدي، إلى ضياع الطريق إلى المضمون نفسه كمكون من مكونات الرواية وذلك لأن الدراسة العلمية حقاً للمضمون ممكنة فقط عن طريق التغلغل في الشكل، كما يقول كوزينوف، والباحث الذي يرى في الشكل مجرد حديث أو كلام ما. . . وليس حقيقة جوهرية وفنية وبصورة خاصة تتألف من مادة لغوية. . هذا الباحث يفقد القدرة حتى على دراسة المضمون دراسة حقيقية[47].

ولا يعني هذا الموقف، من جانبنا، الاعتراض على هذا الاتجاه في البحث أو التنقيص من قيمته. . ولكننا فقط نعتقد بأن هناك طريقاً آخر، غير طريق المضمون، يجب أن يرتاده البحث ليشرع أبواباً ظلت، حتى الآن، موصدة. وهذا الطريق لا بد أن يمر عبر دراسة الشكل الروائي والنظر إلى الأعمال الروائية في ذاتها. . . أي بوصفها انتاجاً أدبياً صرفاً له وظيفة جمالية وغاية فنية. . .

أما بشأن المتن فقد اتخذنا نصوص الرواية المغربية مجالاً متسعاً للبحث من دون قيد أو شرط، وذلك لاعتقادنا بأن جوهر الشكل ينفي كل شرطية مسبقة. . ثم لأنه لم يوجد بعد، في روايتنا ذلك التراكم والتنوع الضروريان لتطور بحث يقوم على تحليل عدد محدود من النصوص. . فالرواية مهما كانت متواضعة ومحدودة الأفق يمكن أن تكشف لنا عن أسرار «شكلية» لا عهد لنا بها. . .

وعليه، فلا ينبغي إجراء أي تقطيع أو انتقاء للنصوص ما لم يتم الشروع في العمل عليها واختبار كفاءتها. . . فعند ذلك فقط يمكن للباحث أن يقلص من مجال متنه ويقصي ما كان يعتقد في البداية أنه جزء منه. . .

(47) ف. ف كوزينوف: حول دراسة الكلام الفني. ت: جميل نصيف، الثقافة الأجنبية ع 1 س 2 ربيع 1982 ص 122.

وأخيراً فقد أملت هذا الاختيار رغبة أكيدة في تلافي أحكام القيمة، وهي بضاعة نافقة وكثيرة التداول في هذا الجانب أو ذاك، بصدد أعمال روائية أو أخرى. . . وبالرغم من اقتناعنا بأن بعض هذه الأحكام صائب فإنها كانت تقدم في سياق ملتبس ويستدل عليها بطريقة تقوض كل شيء. . . ولذلك لم نر الأخذ بها، كما هي، مما ييسر لنا البحث. . علاوة على أنها أحكام تتصل أكثر بالمضمون في علاقته بالمؤلف والواقع الخ . . وهذا الأمر لم يكن شاغلنا في هذا البحث، على الأقل.

وفي الجملة، فإن هذه القراءة التي سنقوم بها لبعض عناصر الشكل الروائي تبتغي الانتقال، كما نرجو، بالمعرفة النظرية ـ الشعرية والنقدية ـ إلى أفق التحليل البنيوي المنتج. . وهي، إذ تعطي الأولوية للشكل باعتباره الهدف المركزي للممارسة النقدية، إنما تسعى، عبر ذلك إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي للرواية المغربية. . .

ولتحقيق هذه الغاية المتوخاة، فقد اتخذنا البنيوية الشكلية اطاراً عاماً وتعاملنا معها بوصفها أسلوباً في العمل ومنهجاً لبناء النماذج والتصورات وليس كمعتقد أو دوغم، ولذلك حافظنا دائماً على الطابع التجريبي للنتائج التي تقدمها والمصادرات التي تقيمها. . وحاولنا، أن لا نستعمل أي مفهوم بنيوي دون سابق معاينة ومقدم اختبار. . . فقد علمتنا تجربة البحث أنه كلما تعددت الفرضيات المسبقة في الممارسة النقدية كلما ضاعت السبل المؤدية إلى فهم النص من حيث هوكون مستقل ومقنع في ذاته. . وأن الناقد الذي يتقيد بفروض نظرية دقيقة وصارمة ويسعى إلى تطبيقها على النص بطريقة حرفية لا أثر فيها للمرونة. . هذا الناقد يعمل في حقل مليء بالحواجز. . ويكون مهدداً بالاخفاق في كل خطوة يخطوها إلى الأمام. . .

وختاماً، فقد كانت غايتنا من هذه المقدمة المطولة نوعاً ما، هي التمهيد بالحديث عن القضايا النظرية للشكل الروائي لبسط خطوات المشروع الذي ننوي إنجازه في هذا البحث. واعلان البواعث الموضوعية التي حملتنا على اختيار الفضاء والزمن والشخصية كعناصر تمثيلية لمقاربة الشكل الروائي كما تطرحه علينا الرواية المغربية.

ولا يسعنا، بعد هذا، إلا أن نأمل في أن تكون هذه القراءة المتواضعة مساهمة في تحليل بنية الشكل في الخطاب الروائي المغربي. وخطوة جديدة على طريق الاقتراب من مظاهر التقنية الروائية في تمفصلاتها الكبرى. . . وإذا لم تتوفر لها أي من هاتين الصفتين فيكفي هذه القراءة أن تكون محاولة لايجاد تنوع في الخطاب النقدي حول الرواية المغربية. وذلك أضعف الإيمان.

الباب الأول

بنية المكان في الرواية المغربية

في النظرية والمنهج

لم تعن الدراسات الشعرية أو السيميائية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية ومستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظاً حكائياً قائم الذات وعنصراً من بين العناصر المكونة للنص. وعلى العكس من ذلك، فقد كان الزمن الروائي موضوعاً للعديد من الدراسات[1]، وهذا ليس بمستغرب لأن الزمن، زمن الخطاب وزمن القراءة، هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه. في البداية كان الزمن فكانت له الأسبقية، في الأدب، على الفضاء الروائي المعروض، وذلك لأن هذا الأخير لا يمكنه أن يتحقق إلا في الوقت الذي نشرع فيه بالكتابة أو القراءة[2].

وإذا تأملنا تحليلات السرد الأدبي فإننا سنلاحظ أنها اهتمت خاصة بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، ولا توجد أية نظرية للمكان الروائي، ولكن يوجد فقط مسار للبحث ذو منحنى جانبي غير واضح. وقد مثل هذا التوجه الأكثر حيوية غاستون باشلار عندما قام في (شعرية المكان) بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسارٍ يتضح فيه تخيل الكاتب والقارىء معاً[3].

وإذا كان الباحثون قد كتبوا كثيراً حول وظيفة الديكور أو الوصف فإن معرفتنا تظل ضئيلة، في الوقت الراهن، بتشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية، سواء أكان ذلك المكان واقعياً محسوساً أو كان مجرد حلم أو رؤية. وباستثناء المنظّر السوفييتي يوري

---

(1) أنظر ببلوغرافية الفصل الخاص بالزمن الروائي في هذا البحث.

(2) Jean Weisgerber: L'espace romanesque Ed L'age d'homme 1978 p. 9.

(3) Henri Mitterand: Discours du roman Ed PUF 1980 P. 193.

لوتمان فإن النقد بصفة عامة لم يوجّه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدم بها الرواية وضع الإنسان أمام محيطه المادي[4] .

وقد قام المنظرون الألمان بعد روبير بيتش R. PETSCH (1934) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما Lokal و Raum . أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والاعداد. . . إلخ، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية. وانطلاقاً من هذه التمييزات، ومدعّماً إياها بالأمثلة الملموسة، قام هيرمان مبير H. MEYER بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دوراً مهماً وأساسياً في التخيل الروائي[5] .

أما الفرنسيان جورج بولي وجيلبير دوران[6] فقد درسا الفضاء الروائي لذاته ولم يقوما بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي والأنساق الطوبولوجية الأخرى في العمل، ولا بينه وبين مجموع المكونات الحكائية[7]. ومن ثم جاء تحليلهما للمكان الروائي قاصراً عن أن يدرك الابعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها.

والحال أن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية. . . وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد.

وقد حاول رولان بورنوف في (العالم الروائي) أن يملأ هذه الثغرة التي تركها مواطناه ـ بولي ودوران ـ وذلك حين تساءل بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية، مُقترحاً علينا أن نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث، وأن نحلل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية والأديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه في الكتاب. . . ويعقّب هنري ميتران على هذا المشروع بعد أن يورد خطوطه العريضة قائلاً بأنه «برنامج ضخم ويقوم على دراسة الجانب الحكائي في

---

(4) Weisgerber. 1978. pp 9 - 10.

(5) F. V. Rossum Guyon; Critique du roman. Ed Gallimard. 1970 p. 61.

(6) Georges Poulet: L'espace proustien. Ed. Gallimard 1963. Gilbert Durant; Le décor mythique. Ed Corti 1961.

(7) Mitterand. 1980. p. 193.

المكان Narrativite du lieu . ولكن يبدو أنه لم تعقبه محاولات ولا نتائج»[8] .

إن الرواية الحديثة، خاصة منذ بالزاك، قد جعلت من المكان عنصراً حكائياً بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكوناً أساسياً في الآلة الحكائية[9] . . . وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تغنيه وتغتني به مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث.

وقد اقتضت هذه الوضعية من الدراسة الشعرية الحديثة للمكان أن تبتدىء بإقصاء طائفة من الالتباسات وسوء التفاهمات المخيمة على هذا المكون الروائي الهام، وعلى رأسها رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي، وذلك قبل الشروع في دراسة مراحل بناء الفضاء الروائي وتحديد عناصره المكونة. وكانت أولى المهام المطروحة أمام الشعرية هي وضع تعريف دقيق، قدر الإمكان، لهذا العنصر الحكائي ثم تحديد الدلالات الواقعية والرمزية والأديولوجية التي ينهض بها داخل السرد.

إن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace verbal بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدإ المكان نفسه[10] .

وهذا التحديد الذي جاءت به الشعرية الجديدة لم يبق من دون تأويل أو دلالة، وذلك لأن تشكّل الفضاء الروائي من الكلمات أساساً يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة أو تلك التي تعبر عنها الصور المحسوسة والمدركة مباشرة مثل الفنون التشكيلية والسينما[11] .

---

(8) Ibid p 194.

(9) Mitterand. p. 212.

(10) Weisgerber. 1978. p. 10.

(11) Ibid. p. 11.

ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة، فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي للكتاب L'espace objectif أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القاريء[12]. وفي هذا الاتجاه أيضاً برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة وفهارس الموضوعات[13]..

ومن الواضح أن اقتصار هذه الأبحاث على دراسة الفضاء النصي أو الفضاء الطباعي قد حجب عنها أهم مظاهر الفضاء الروائي وهو المظهر التخيلي أو الحكائي. وربما أمكن تفسير هذا الانحياز إلى جانب الفضاء النصي، في بعض الدراسات الحديثة، بذلك الالتباس الحاصل في تنظيم المكان الحكائي وعرضه في الرواية بحيث يأتي دائماً مندمجاً في فضاء الكتاب ومن ثم تصعب عملية عزله وتناوله على انفراد. ولذلك عارض كثير من الشعريين هذا الاتجاه فور ظهوره لأنهم رأوا فيه ميلاً مبالغاً فيه نحو الشكلنة والتجريد. وبالرغم من كونهم كانوا يسلمون بوجود فضاء نصي وفضاء طباعي مندمجين ضمن الكتاب فقد اهتموا أساساً بدراسة الفضاء الروائي الذي قصدوا به المكان الذي تجري فيه القصة، وليس فضاء الألفاظ أو الفضاء الطباعي كالبياضات والجداول والهوامش. وقد احتجوا لذلك بأن دراسة هذين الفضاءين في الرواية تحتاج من الباحث أن يصبح واضع خرائط، وهذا عمل منفّر بدون شك سيفرض عليه أن ينقل الخطية اللفظية للخطاب النقدي Linearité verbale إلى اللغة الجدولية للخريطة الطوبوغرافية[14].

إن الفضاء الذي درسه الشعريون يتميز بكونه «ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها»[15].

وعلى هذا النحو يصبح المكان ضرورياً بالنسبة للسرد، ويصبح هذا الأخير محتاجاً،

---

(12) Ibid. p. 173.

(13) Mitterand; p. 192.

(14) Ibid. p. 195.

(15) Rossum. p. 288.

لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكتف بذاته، إلى عناصر زمانية ومكانية. فالحدث الروائي لا يقدّم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية[16].

وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً[17]. فالرواية، القائمة أساساً على المحاكاة، لا بد لها من حدث، وهذا الحدث يتطلب بالضرورة زماناً ومكاناً، إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي.

وكما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فإنه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية.

إن ظهور الشخصيات ونموّ الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك، بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم. وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطاً بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد[18]. وهذا الارتباط الالزامي بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر في الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه. وذلك أن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث «فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء. وهذا الخرق المولّد Transgression génératrice لا يوجد إلا طبقاً لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدد Systeme Locatif تجتمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية»[19].

ومن هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، .فهو ليس مكاناً معتاداً كالذي

---

(16) Charles Grivel; Production de l'interet romanesque. Ed Mouton 1973 p. 101.

(17) Ibid. p. 104.

(18) Revue Degrè Numero 35. 36. 1983 p. f 3.

(19) Mitterand. p. 201.

نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي. وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث. بل إن شارل غريفل يدفع بهذا التحليل إلى مداه الأقصى حين يعلن بأن الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف: «إن المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث»[20].

وقريب من هذا المعنى ما يقوله فيليب هامون في سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف المكان «إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية و«تحفزها» على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية»[21]. أما جورج بلان، ذلك الناقد العنيد الرائد، فإنه يحمل لنا خطاباً قاطعاً حول علاقة الحدث بالمكان الروائي حينما يربط الحدث ربطاً دياليكتيكياً بالأمكنة فـ«حيث لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة»[22].

وأثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.

وبالرغم من أن تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطاً بتقديم الشخصيات فإن هذه الأخيرة لا تخضع كلياً للمكان بل العكس هو الذي سيحصل إذ أن الأماكن، في هذه الحالة، هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على «فهم» الشخصية[23]. ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتماداً على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما أيضاً لصفاته الدلالية وذلك لكي يأتي منسجماً مع التطور الحكائي العام.

وبحكم هذه الصلة الوشيجة التي تجمع الشخصيات بالمكان فإنه كان من الطبيعي أن

---

(20) Grivel. p 107.

(21) Philippe Hamon; Introduction à l'analyse du descriptif; Ed H. U. 1981, 113.

(22) Georges Blin: Stendhal et les problemes du roman. Ed J. Corti 1954 p. 77.

(23) Rossum. p. 129.

تظهر تأملات تحاول أن تبحث في جوهر هذا الموضوع. وقد برز هناك اتجاه يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله ويجعل من المكان «تعبيرات مجازية عن الشخصية: إن بيت الإنسان امتداد له. فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان»[24] . وقد أكد هذا الاتجاه في الشعرية الحديثة على العلاقة الجذورية التي تربط المكان بالشخصية وجعل هذا المكون الروائي (المكان) يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر، وهكذا يقدم لنا بعض الكتاب المكان كعنصر مشارك في السرد ويتعاملون معه تماماً كما يتعاملون مع الشخصيات[25] .

وقد ظهرت اتجاهات أخرى محايثة كانت تعطي للشخصيات أهمية فائقة في تشكيل المكان المحيط بها، ولكنها لم تكن تغفل عن الفروقات الشكلية والوظيفية التي تجعل الشخصية مختلفة عن المكان ومفارقة له.

وفي سياق البحث عن أوجه الخلاف بين الموقفين يكشف لنا ميتران في تحليل دقيق عن أن «الافتراضات النظرية التي طبقت على الشخصيات العوامل لا تؤدي إلى نفس النتائج إذا طبقت على الأوضاع المكانية في الرواية. فبينما الشخصية، في الأساس، دينامية (القوة الموجّهة بتعبير سوريو) فإن المكان واضح الجمود والثبات، وذلك بخلاف الشخصية التي تنتقل من مكان لآخر محافظة على قدراتها في التدخل، وحتى في حالة غيابها فإنها تظل موجودة وتحافظ على مكانتها ودورها في البنية العواملية. أما المكان فليست له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء، فالمكان هو الذي يقتضي وجود الشخصيات والأحداث وليس العكس»[26] . وهكذا يظهر لنا إلى أي حد كانت هذه الخلافات وسوء التفاهمات عائقاً أمام قيام شعرية ناجزة للفضاء الروائي تبحث في تكوّنه وعلائقه ووظائفه، وتضع له قانوناً سيميولوجياً شبيهاً بذلك الذي وضعه فيليب هامون للشخصية وجيرار جنيت للزمن السردي.

إن الفضاء في الرواية ليس، في العمق، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها. ونصادف هنا مفهوم «وجهة النظر» الذي وصل به جيمس وكونراد وجويس وتابعوهم إلى الدقة القصوى[27] .

---

(24) ويليك ووارين. نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي 1972 ص 288 .

(25) Weisgerber. p. 227.

(26) Mitterand. p. 195.

(27) Weisgerber. p. 14.

فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي.

وهكذا فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان سواء بشكل .مجزأ ومفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة، أو على نحو موحّد واشتمالي إذا كانت الرؤية متسعة وموتورة. وفي كلتا الحالتين سيكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه المميز.

وفي البنية السردية كما في تشكيل الفضاء الروائي فإن وجهات النظر ستلعب دوراً حاسماً في إعداد الخطاب والربط بين أجزائه وذلك عن طريق إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التي يتضمنها الشكل الحكائي بحيث تصبح كلها تعبيراً عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي.

والفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخّصاً وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللغة التي يستعملها. فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة - حي - منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارىء الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة[28].

وتأسيساً على ذلك يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث. فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوّي من نفوذها كما يعبّر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه[29].

وبالنتيجة نفسها فإن جميع الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي يمكنها أن تخبرنا عن الكيفية التي نظم بها الفضاء الروائي، وذلك أن المكان في الرواية، شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر، والأحداث والشخصيات ولكن أيضاً بزمن القصة وبطائفة من القضايا

---

(28) Ibid. p. 13.

(29) R. Bourneuf et R. Oullet; L'univers du roman Ed PUF 1972. p. 105.

الأسلوبية والسيكولوجية والتيماطيقية التي وإن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتسبها في الأدب، كما في الحياة اليومية، وذلك على شكل مفهومات مثل الأعلى/الأسفل، المرتفع/المنخفض، اليمين/اليسار إلخ[30] .

وبصورة عامة فإن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول، في النهاية، إلى مكوّن روائي جوهري ويُحدث قطيعة مع مفهومه كديكور.

وعلى هذا النحو كذلك يمسي الفضاء الروائي عنصراً متحكماً في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها. وإذن فالمكان ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله[31] . إن تحليل الفضاء الروائي هو الذي سيسمح لنا بالقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته، بيد أن هذا التحليل لن يكون بمقدرته إدعاء تفسير جميع أسرار النص أو كشف مختلف مظاهره، كما أنه لا يفعل ذلك دائماً بنفس الدرجة من العمق، وإنما يكون أكثر إنتاجاً إذا ما اهتم بدراسة المبادىء البنيوية التي تنظم اقتصاد المكان في الرواية من خلال المستويات التي تشكل أساس التنظيم الحكائي للنص[32] .

وهكذا فالقراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي ستنبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية Polarités spaciales التي أظهرت الأبحاث المجراة أن هناك فعلاً عدداً كبيراً منها يمكن العثور عليه في كثير من النصوص.

وتأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث[33] . ومن الملاحظ أن هذه التقاطبات أو الثنائيات الضدية تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي نعتنقها. ومن جهة أخرى فإن مفهوم التقاطب ليس جديداً تماماً، فنحن نصادفه في جذوره الأولى عند أرسطو في كتاب الفيزياء حين يتحدث عن الابعاد الكلاسيكية الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) ويبرز التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف (يمين/يسار، أمام/خلف، أعلى/أسفل)، كما نجدها

---

(30) Weisgerber. p. 13.
(31) Bourneuf. p. 100.
(32) Weisgerber. p. 228.
(33) Ibid. p. 15.

في شعرية المكان لباشلار حينما درس جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان وعارض بين القبو والعلية وبين البيت واللابيت إلخ[34] . وكذلك نعثر عليها عند غيره من الباحثين الذين كانوا يشيرون إليها دون التعمق في تحليلها. ولوتمان وحده هو الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه (بنية النص الفني)[35] .

ينطلق لوتمان من فرضية أساسية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات، فالفضاء هو «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف، والصور، والدلالات المتغيرة إلخ). التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة)»[36] بل إن لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق، المحدود/اللامحدود، والمنقطع/المتصل كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، ويرى لوتمان أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن، وبنسب متفاوتة، صفات مكانية، تارة في شكل تقابل السماء/الأرض وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا) والطبقات (الدنيا)، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية). . . وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا نموذجاً إيديولوجيا متكاملاً يكون خاصاً بنمط ثقافي معطى[37] . ولوتمان لا يقنع بالعرض النظري لمفهوم التقاطب كما أوردناه الآن وإنما يصله بالممارسة النقدية التي ستثبت جدارته الاجرائية في التحليل والتأويل. ولهذا فهو يحلل شعر تيوتشيف من خلال ثنائية (الأعلى/الأسفل) فيربط الطرف الأول بـ(الاتساع) والطرف الثاني بـ(الضيق)، ثم يدل بـ(الأسفل) على النزعة المادية ويدل بـ(الأعلى) على النزعة الروحية لينتهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة وأن (الأسفل) هو مجال الموت[38].

وهو يعلن أن ما يهمه ليس هو إعداد تصور خاص عن الكيفية التي يبني بها الشاعر فضاء العالم لديه، وإنما يريد التركيز على أن النموذج المكاني في العالم يصبح، في

(34) Gaston Bachlard: La Poétique de L'espace; Ed PUF. 1957.
(35) Weisgerber pp. 15. 16. 17.
(36) A. D. Alexandrov. Espace abstraits. Moscou. 1951. p. 151. cité par Youri Lotman: La structure du texte artistique. Trad Franç: Anne Fournier et autres. Ed Gallimard 1973. p. 331.
(37) Youri Lotman. 1973. p. 311.
(38) Ibid. pp. 311. 312.

النصوص، عنصراً منظّماً ينتج صفاته المكانية أيضاً. ثم ينتقل إلى دراسة شعر زابولوتسكي الذي تلعب البنيات المكانية في عمله دوراً عظيماً، ويرى بأن (الأعلى) يكون دائماً مرادفاً عنده لمفهوم (البعيد)، و (الأسفل) مرادفاً لمفهوم (القريب)، ولذلك فكل انتقال يبقى متجهاً إما إلى (الأعلى) أو إلى (الأسفل) وتنتظم الحركة على محور واحد هو المحور العمودي[39]، هذا المحور العمودي الذي ينظم وفي الوقت نفسه الفضاء الأخلاقي (الشر الذي يضعه الشاعر في الأسفل، والخير الذي يوجهه نحو الأعلى)[40].

لقد سُقنا هذه الأمثلة التفصيلية لنبين مقدار الخصوبة التي يتضمنها التقاطب كمفهوم وكإجراء عند الاشتغال به لحل الاشكالات التي تطرأ عند البحث في بناء ودلالة الفضاء الروائي.

وقد حاول جورج ماتووي في دراسته عن (الفضاء الانساني)[41] أن يطبق منهجاً دياليكتيكياً في تصنيفه للألفاظ الدالة على المكان فوضع لائحة بالأزواج الدياليكتيكية على الشكل التالي (بعيد/قريب، أعلى/أسفل، صغير/كبير، منته/لا منته، دائرة/مستقيم، راحة/حركة، عمودي/أفقي، منفتح/منغلق، متصل/منقطع... إلخ).

ولكن أهم عمل، بعد لوتمان، في هذا المنحى، هو الذي قام به جان فيسجربر في كتابه (الفضاء الروائي)[42] مستفيداً من المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في السرد، وقد توصل هذا الباحث إلى إقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، وهكذا ميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الابعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين اليسار واليمين وبين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم والتي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (قريب/بعيد، صغير/كبير، محدود/لامحدود) إلخ، وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/مستقيم) أو الحركة (جامد/متحرك، اتساع/تقلص، جذب/إقصاء، اتجاه أفقي أو عمودي)، أو من مفهوم الاتصال (منفتح/منغلق، داخل/خارج) أو مفهوم الاستمرار (استمرار/انقطاع) أو مفهوم العدد (تعدد/وحدة، مسكون/مهجور) أو من مفهوم الإضاءة (مضاء/مظلم، أبيض/أسود) إلى غير ذلك من التقاطبات ذات الميكانيزمات المعقدة والتي

(39) Ibid. p 313.

(40) Ibid. p 314.

(41) Georges Matoe. L'espace humain.

(42) Weisgerber. 1978.

لا تلغي بعضها البعض وإنما تتكامل فيما بينها لكي تقدم لنا المفاهيم العامة التي ستساعدنا على فهم كيفية تنظيم واشتغال المادة المكانية في النوع الحكائي[43] .

وبالرغم من هذه الصلة الوثيقة التي تكشف لنا عنها تلك التقاطبات بين الفضاء الروائي والواقع الفيزيائي المحيط فإن المكان في السرد لا يخضع لتلك التحديدات الفيزيائية الصارمة، ولا يقيم سوى اتصال ضئيل مع الهندسة الاقليدية.

ففضاء الرواية مكان منته وغير مستمر ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته كما أنه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاصّ بالأصوات والألوان والروائح، وباختصار فإنه ليس فيه أي شيء إقليدي[44] . وفي الحقيقة فقد أظهر مفهوم التقاطب كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص، وذلك بفضل التوزيع الذي يُجريه للأمكنة والفضاءات وفقاً لوظائفها وصفاتها الطوبوغرافية، مما سهل التمييز داخلها بين الأمكنة والأمكنة المضادة وأبرز المبدأ الأساسي الذي يقول بأن انبناء الفضاء الروائي إنما يتم عن طريق التعارض.

إن كتّاب الرواية ونقّادها لا يكفون عن الجهر بأن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابت أو يتبع خطة معلومة ومفكر فيها قبلاً. وليس لنا في الوقت الراهن سوى أن نصدقهم طالما أننا لم نتوفر بعد على شواهد ملموسة أو قرائن دامغة تفسد ذلك الرأي أو تضعه في أزمة. يقول الروائيون بأنه ليس هناك بالطبع قواعد تتعلق بعدد المشاهد وتنوعها، فقد تجري أحداث رواية بأكملها في غرفة، أو تكون في الرواية عشرات المشاهد[45] ، وبأنه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاماً تنقلنا إلى أماكن أخرى[46] .

ونحن لا نرى في هذه التصريحات سوى مظهر لتكريس النزوات المجنحة والايهام بمعرفة لا وجود لها عن العالم الروائي وآلياته. فقد لاحظ أحد النقّاد، عن صواب، كيف أن هناك من بين الروائيين من يميل إلى الفضاءات المغلقة التي يحبس فيها شخصياته بحيث لا تبرح مكانها وذلك سعياً وراء تعميق حياتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة في

---

(43) Ibid. pp. 17 - 18.

(44) Ibid. p. 19.

(45) ديانا داو بتفاير. الرواية وصنعة الرواية. ت سامي محمد 1981 ص 87 .

(46) ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ت: فريد أنطونيوس. عويدات 1971 ص 61 .

الخارج. وعلى العكس من ذلك هناك شخصيات تكون كل الفضاءات متاحة لها، تقيم فيها أو تخترقها[47].

وهنا أيضاً يقف لوتمان شامخاً في مواجهة هذه المظنونات ويتبنى مفهوم الحد Frontière الذي سيقوّض كل ادعاءات الاعتباطية والتوافقية التي فُسر بها الفضاء الروائي. ويرى لوتمان أنه توجد هناك صفة طوبولوجية هامة هي الحدّ، فالحدّ هو الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص إلى فضاءين صغيرين غير متقاطعين وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق L'impénétrabilité. وتكون البنية الداخلية لكل منهما تتوفر على استقلالها ولا منفذ لإحداها على الأخرى، ويقدم لنا مثلاً بفضاء الحكاية الخارقة الذي يتكون من جزءين مختلفين هما (المنزل) و (الغابة)، والحد بين الاثنين واضح، فهناك طرق الغابة وأحياناً النهر (الصراع مع الوحش يحدث غالباً فوق «الجسر»)، وهناك أبطال الغابة الذين لا يستطيعون اقتحام المنزل ويظلون مختفين وراء فضاء محدد، وداخل الغابة فقط يمكن أن تحدث الوقائع الرهيبة والخارقة[48].

وهذا المثال هو الحالة الشائعة التي يكون فيها فضاء النص مقسماً بواسطة الحد إلى جزءين، ويكون فيها الأبطال محصورين في فضاء محدد لا يغادرونه إلى الفضاء المقابل الذي تفصله عنهم الحدود. على أنه قد يوجد من بينهم من يستطيع غشيان هذا الفضاء أو ذاك ضداً على الحواجز والحدود الفاصلة بين الفضاءات.

وهنا تطرح حالات أكثر تعقيداً حيث عدة أبطال ينتمون إلى فضاءات مختلفة، وأكثر من ذلك مرتبطون بأنماط مختلفة من أجزاء الفضاء، ونفس الفضاء قد نجده مجزءاً بطرق مختلفة تبعاً لاختلاف الأبطال، ويظهر كل ذلك كنوع من اللعب بأشكال وأجزاء الفضاء أي ما أسماه لوتمان ببوليفونية' الفضاءات[49].

إن مفهوم الحد الذي يقترحه علينا لوتمان سيضعنا أمام طائفة من التقابلات والارتباطات التي تدمج الأشكال السردية في أشكال الفضاء التخيلي وتجعل هناك أماكن مباحة وأماكن محظورة لا يجوز اختراقها بغير قانون مكتوب أو تجاوز القيود التي تنظم الوجود الاجتماعي.

ويسير ميتران من جهته شوطاً بعيداً في دحض النظرة السائدة بخصوص تشكيل الفضاء

---

(47) Bourneuf; p. 102.

(48) Lotman. p. 321.

(49) Ibid. p. 322.

الروائي عندما يقرّ بأن اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اتفاقية، فالروائي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيّد فضاءه، كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية Démarche documentaire . فالكاتب يحاول اتباع قانون الأصالة أو قانون التشابه اللذين يخضعان، عن وعي أو بدونه، لقاعدة صيغية (شكلية)[50] .

وهذه القاعدة الشكلية المتحكمة في بناء الفضاء الروائي هي التي ستكون مدار كل بحث في شعرية المكان والهاجس الذي يلاحقه في تعاطيه مع الفضاءات، وبالتالي فالوعي بحدود هذه القاعدة هو الذي سيتيح للقارىء فرصة التعرف على تجربة الفضاء الروائي بوصفه ناتج تجارب الشخصيات وضامن الوحدة الهرمونية للسرد.

ولا يكفي مع ذلك، كما يقول ميتران، أن نبحث في تمفصل المادة المكانية للسرد أو في تمظهراتها السطحية أي في توارد الوصف الطوبوغرافي للمكان وانتقالات الشخصيات داخل ذلك المجال المحدد، بل يجب علينا أيضاً أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجّه النص وترسم مساره[51].

والآن، ونحن نأتي على ختام هذه الصياغة النظرية والمنهجية لمفهوم الفضاء الروائي، علينا أن نطرح تساؤلاً أساسياً طالما شغل بال الباحثين في نقد الرواية وشعريتها. وهو سؤال جوهري بملء معنى الكلمة لأنه سيطرح الإشكال الأكثر تعقيداً دائماً والذي يتمثل في الكيفية التي سنتعامل بها مع كل هذه المعطيات والتراكمات النظرية التي تضعها شعرية المكان في متناولنا، وأكثر من ذلك كيف يمكننا أن نجعلها في خدمة التحليل النصي للفضاء ونمتص خصوبتها لفائدة التأويل والاستدلال.

إن إفادة النقد الروائي من شعرية المكان ستكون شيئاً محصلاً بكل تأكيد، وبالرغم من أن لكل واحد منهما دائرة عمله الخاصة ووسائله ومنهجه فإنهما لا يكفان عن التداخل والتمازج مما سيعطينا إحساساً بأنهما من طبيعة واحدة ويسعيان إلى نفس الغاية وهي مساعدتنا في التعرف على شروط تحقق الفضاء الروائي وقياس راهنيته وامتلائه الدلالي.

فإذا كان النقد يعتبر قراءة تحاول الاتصال مباشرة بالنص وتحرص على استكناه معناه ومعرفة اشتغاله فإنه يظل بحاجة إلى موجّهات وافتراضات شعرية تقود قراءته للعمل وتتيح له اكتشاف العناصر الأكثر تأثيراً في إيقاع ووحدة السرد. وفي الحقيقة، وكما يقول

---

(50) Mitterand. p. 205.

(51) Ibid. p. 201.

دوبروفسكي، فإنه ليس هناك قراءة أو نقد ساذج. فكل قراءة تكون موجهة، وكل نقد ينتهي بالعثور عما يبحث عنه[52].

وفيما يخصنا فإن شعرية المكان ستكون موضوعة في المقام الأول بالنسبة لعملنا على الفضاء الروائي، فهي من جهة ستشكل المصدر الأساسي الذي سيمدنا بالمفاهيم والاشتراطات النظرية وبعض الأدوات الاجرائية الضرورية لهذا العمل، وذلك لأن معنى وفعالية أي تحليل للفضاء لا يمكنه أن يفهم سوى بالرجوع إلى شعرية المكان وسيميائيته والنتائج التي تسفر عنها. ومن جهة ثانية لأنه ليس هناك من شيء يستطيع أن يحدثنا عن المكان الروائي أحسن من شعرية المكان نفسها، وذلك بأوسع معنى مألوف.

وفي غياب هذه العناصر التي ستسعفنا بها الشعرية سيصبح كلامنا حول المكان الروائي مجرداً من كل خلفية نظرية أو مفهومية، وبالتالي سيكون مفتقداً للمصداقية والوجاهة النقدية. ولذلك فالشعرية ستكون، بالنسبة للنقد، بمثابة الجهاز المحرك الذي لا يستطيع التحليل أن يتقدم بدونه خطوة واحدة من غير أن يصادف الإشكالات والمصاعب التي ستعوق حركته وتسد أمامه آفاق العمل التأويلي المنتج.

لكل هذه الأسباب، وبناء عليها مجتمعة، سنختار شعرية المكان كإطار نظري وسند منهجي يقودنا في تعاطينا مع الفضاء الروائي ومقاربته تحليلاً ونقداً، وذلك من دون أن تبالغ في استعراض نشاطها التنظيري والتأملي الذي جرت الإحالة على بعضه فيما تقدم من الصفحات، وإنما بالتركيز أساساً على امتدادها الاجرائي واستلهام الأدوات المفهومية التي تضعها في حوزتنا.

وإذا أردنا الدقة فإن المفهوم المركزي الذي سنبني عليه مقاربتنا للفضاء الروائي في الرواية المغربية هو مفهوم التقاطب الذي أدرجته الشعرية، كما أوضحنا ذلك، في صلب بنائها النظري وجعلت منه الأداة الرئيسية للبحث في تشكلات المكان. والتنويعات التي يتخذها والكشف عن العلاقات الضرورية التي تؤلف بين عناصره، وهذه الأخيرة تكون دائماً علاقات مندمجة مع بعضها وتملك قدرة متزايدة على الاندماج في أوسع البنيات وأكثرها تمفصلاً.

إن الأخذ بمبدأ التقاطب، كمفهوم نقدي وكأداة إجرائية بالمعنى الذي أعطته له الشعرية الحديثة (لوتمان، باشلار وميتيران إلخ)، سيمثل المظهر الملموس الذي يصل إلى

---

(52) Serge Doubrovsky; Pourquoi la nouvelle critique? p. 78. cité par Rossum. p. 23.

حده الأقصى من الوضوح المفهومي والنقدي عندما يسمح لنا بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي ويخبرنا عن دلالة العناصر الجزئية وتعبيراتها الملموسة ضمن وحدة العمل الروائي بأسره.

لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها الرواية المغربية فوجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميز مبدئياً بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة. وهكذا صار باستطاعتنا أن نعثر، مثلاً، ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الاقامة الاجبارية (المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والشعبية، القديمة والجديدة، الضيقة والمتسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائية إلخ.

أما أماكن الانتقال فتكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي إلخ.

إن سلسلة التقاطبات داخل الطرف الواحد من الثنائية (إقامة ـ انتقال) يمكنها أن تصبح بلا عدد ولا نهاية وذلك نتيجة للقابلية الكبيرة التي للفضاء الروائي في أن يندمج ويدخل في ثنائيات أو تقابلات ضدية تغري بتصنيفها وتحليل مكوناتها.

وفي الحقيقة فإننا لم نقاوم الاغواء الذي يمثله الأخذ بمفهوم التقاطب فحسب وإنما وجدنا فيه أيضاً المفهوم المناسب للاشتغال على الفضاء الروائي كما يعرضه الخطاب الروائي بالمغرب. وسواء نظرنا إليه كنموذج دراسي أو كمقترح منهجي للاجراء والتشريح فإن استلهام مبدأ التقاطب ومحاولة استخصابه ستكون لهما فائدة كبيرة في الوقوف بنا على المبادىء البنيوية التي تنظم اقتصاد المكان وفتح مجال البحث على الحقول الدلالية التي يتحرك الفضاء الروائي في نطاقها.

ولما كان من غير المجدي، من الناحية العملية، متابعة تعدد التقاطبات وملاحقتها في انشطارها وتناسلها اللانهائيين، فقد اخترنا الاقتصار على نموذج تمثيلي واحد هو التقاطب الحاصل بين أماكن الاقامة وأماكن الانتقال، مع مراعاة التدرج في معالجة ما يتضمنه هذا الطرف أو ذاك من التقاطبات الملحقة وذلك بناء على المخطط التالي:

1 ـ التقاطب الأصلي (إقامة ـ انتقال).

2 ـ التقاطبات الفرعية (شعبي ـ راقي إلخ).

أماكن الاقامة		أماكن الانتقال	
أماكن الاقامة الاختيارية (فضاء البيوت)	أماكن الاقامة الجبرية (فضاء السجن)	أماكن انتقال عامة (الأحياء والشوارع)	أماكن انتقال خاصة (المقهى)
البيت الراقي / البيت الشعبي	فضاء الزنزانة	الأحياء الراقية	
البيت المضاء/ البيت المظلم	فضاء الفسحة فضاء المزار	الأحياء الشعبية	

ومن الواضح أن تقطيعنا لموضوع الفضاء الروائي على هذا النحو المعطى لم يأت استجابة لرغبة ذاتية في التقسيم والتصنيف وإنما أملته علينا جملة دواعي موضوعية وبواعث منهجية اقتضت منا أن نتبع هذه الخطة في مقاربة المكان الروائي كما يظهر في النصوص الروائية المغربية. فانطلاقاً من تقاطب أصلي (إقامة/انتقال) ستنشأ لدينا طائفة من الثنائيات الاضافية المرتبطة بكل طرف على حدة بحيث تشكل امتداده الطبيعي وتزيد في اتساعه الدلالي. وهذه التقاطبات الفرعية الناشئة ستهيء لنا الأرضية الصالحة لكي نستثمر التحليل البنيوي للمكان في الاتجاه الأكثر خصوبة وإنتاجاً.

وإلى جانب مفهوم التقاطب الذي اتخذنا منه أداة مركزية للبحث استخدمنا مفهوم التراتبية وذلك عند دراسة الفضاء السجني الذي يتوزع إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد ومشكوك في مراميه[53]. وفي محاولة لتفكيك أجزاء تلك التراتبية وبيان الأساس المزيف الذي تقوم عليه درسنا بعض نماذج طبقات الفضاء السجني بناء على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة وخاصة فضاء الزنزانة وفضاء الفسحة وفضاء المزار. وقد جعلنا من دراسة هذه الفضاءات الجزئية والمرتبة تباعاً ذريعة لاستعراض ودراسة قيم الالزام والحجز التي تخبرنا عنها وضعية النزلاء ضمن الفضاء السجني الشامل. وهكذا نظرنا إلى هذا الفضاء من خلال انعكاسه على شخصية النزيل الذي يقيم فيه وركزنا على مبدأ التراتب الذي تخضع له مختلف مرافقه.

أما الفضاء البيتي (نسبة إلى البيوت)، فقد أتاح لنا بدوره نماذج ملائمة لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها، كما أمكننا من خلال

---

(53) أنظر تفصيل هذا المعنى في تحليل الفضاء السجني.

عرض واستنطاق مكونات هذا الفضاء أن نتعرف على نوعية الصفات الطوبوغرافية المسندة للبيت ومن ثم البحث في امتداداتها الرمزية والأيديولوجية. وإذا كان المغزى الأيديولوجي لا يمثل شاغلنا الأول في هذه الدراسة فهذا لا يعني أننا سنتجنبه أو نتحاشاه كلما طفا على السطح أثناء التحليل بل إننا نجد فيه أفضل معبّر عن أصالة ووجاهة البحث المجرى وعنواناً لانتاجيته، فالسؤال الأيديولوجي يظل حاضراً دائماً ومفتوحاً على كل الممكنات مهما حاولنا إضماره أو السكوت عنه.

بقيت الاشارة في الأخير إلى مفهوم الرؤية الذي أخضعناه هو كذلك للاختبار في هذه الدراسة بعد أن تم استجلابه من مجال السرديات التي يلعب فيها دوراً حاسماً. ولهذا المفهوم ميزة خاصة في دراسة الفضاء الروائي لأننا في الرواية لا نواجه فضاء خاماً بمعنى الكلمة وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علماً بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته. ولهذا فإن عدم إيلاء الأهمية لرؤية الإنسان لبيته، أو فضائه المعاش والاكتفاء بالوصف الموضوعي سيتسبب، بتجاهله الحضور الانساني الضروري، في التشويش على بناء المكان وهيئته التي يتشكل فيها.

ومن الناحية الشكلية ستكون لهذا المفهوم فائدة كبرى عند تصنيف وتحليل أنواع الرؤيات السائدة في إدراك وعرض مكونات الفضاء الروائي. وفضلاً عن ذلك ستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي في تطويق أجزاء المكان وإلغاء المسافة بين عناصره وتقديمه على نحو يلبي الحاجة إلى الائتلاف والانسجام.

لقد كانت رغبتنا في هذه الدراسة هي الانتقال من تأويل النص إلى نقد النص، أي القيام بالتحليل الملموس للنص الملموس دون ارتجال لمنظومات لم تستوعب بعد ولم يتم اختبار كفاءتها، ولذلك كانت تلك المفاهيم الثلاثة (التقاطب ـ التراتبية ـ الرؤية) مضاف إليها هاجس التأويل والاستدلال الجدلي هي أدواتنا التي أعددناها للولوج إلى مغامرة البحث في الفضاء الروائي كما تقترحه علينا الرواية المغربية.

وأخيراً فالطريقة المتوخاة في هذه الدراسة لا تلزم سوى نفسها،وهي تعي حدودها المنهجية والنقدية الأكثر تواضعاً دائماً وتعتبر أن لا مكان للنظرة اليقينية في هذا القطاع من العالم الروائي وأن لا أحد يمكنه الادعاء بأن في قبضته شيئاً اسمه الحقيقة، كل الحقيقة، عن الفضاء الروائي.

I ـ أماكن الاقامة

1 ـ أماكن الاقامة الاختيارية
فضاء البيوت

بعد تركيزه على أهمية دراسة البيت كفضاء روائي يدعونا باشلار في (شعرية المكان) إلى ضرورة الالمام بجميع أجزائه والدلالات المرتبطة بها إذا نحن أردنا أن ندرسه في شموليته وتعقيده، وذلك بدون شك لأن الاقتصار على جانب واحد، مهما بلغ من الفاعلية والخصوبة، يظل حائلاً دون رؤية الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة للفضاء الروائي وتعطيه انسجامه وأسباب انبنائه.

وهكذا، فمن الخطأ مثلاً النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأن هذه الرؤية ستنتهي، على الأرجح، إلى الاجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى.

إن الرؤية التجزيئية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية لفضاء البيت ستقوم عائقاً أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته وتصبح نتيجة لذلك، عاجزة عن إدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت باعتباره مصدراً لفيض من المعاني والقيم. فالبيوت والمنازل تشكل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الالفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك: فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه[1].

وفي الحقيقة فإن لا أحد يجادل في أهمية الوصف، الموضوعي لفضاء البيت أو الجزئيات ذات الدلالة التي يتضمنها، إلا أن فائدة هذا الوصف أكيدة ومحدودة معاً،

---

(1) ويليك ووارين. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. سوريا 1972 ص 288.

فالوصف يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات تفيد في التعرف على المدى الاقليدي الذي يتشكل فيه فضاء البيت، كما يساعدنا، عندما ينكب على الأثاث والأغراض، في تكوين فكرة عن وضع العيّنة البشرية التي تأهله وتجد ألفتها فيه. ولكنه يقف عند هذا الحد ولا يتجاوزه للتعبير عن الإرادة الإنسانية التي تشغل المكان وتعطيه امتلاءه الدلالي. وتلك هي علة محدودية الوصف الموضوعي للمكان التي تمنحنا شعوراً متزايداً بأهمية الموضوعة التي جاء بها باشلار حين قال بأن المسألة الجوهرية في البيت هي رؤية ساكنة له، باعتباره مكاناً مارس فيه أحلام اليقظة والتخيل[2].

ويظهر عجز الوصف الموضوعي للمكان في أنه لم يستطع أبداً، بمفرده، أن يشيد فضاء روائياً ناجزاً مهما قل شأنه في العمل. فمن خلال حركته الدائرية حول الأشياء والأغراض ينتهي الوصف دائماً إلى إلغاء الفعالية النصية التي ينهض عليها المكان لفائدة وظيفته التزيينية التي تميل إلى تجزئة المكان وعدم رؤيته في وحدته وتعقيده وأكثر من ذلك إلغاء الحضور الإنساني فيه.

إننا ننسى غالباً أن هناك تأثيراً متبادلاً بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه.

ويجلب هذا النسيان معه، لدى الروائيين، حدوساً مغلوطة بخصوص العلاقة الجذورية بين المكان والإنسان سواء في مضمار ممارستهم الابداعية أو في حديثهم التنظيري. وشبيه بذلك الموقف الذي عبر عنه ألان روب غرييي في سياق دفاعه عن الوصف الموضوعي في الرواية الجديدة حين قال بأن «كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلاً للشخصية التي تسكن هذه الدار ـ غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة ـ هذا بالاضافة إلى أن هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة لنفس المصير ونفس الحتمية»[3]. إن ظاهر هذا الكلام يبدو، لأول وهلة، كدفاع عن حضورية الشخصية في المكان، ولكـن عندما نتتبعه في سياقه ولغته الشارحة سنكتشف أنه إنما يسعى بوضوح ودون مواربة إلى تأبيد غياب الشخصية وإحلال صورة المكان والأشياء المقام الأول وبالتالي إعطاؤها حقاً لا يعود إليها.

وفي نفس المعنى يقول ميشال بوتور «إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص،

(2) غاستون باشلار. جماليات المكان. غالب هلسا. مجلة الأقلام ع 10 س 1979 ص 58 وهي ترجمة بتصرف.
(3) ألان روب غرييي. نحو رواية جديدة. ت: مصطفى ابراهيم دار المعارف ص 130.

لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فرداً بحد ذاتنا، جسداً فقط، بل جسداً مكسواً بالثياب، مسلحاً، مجهزاً»[4].

مثل هذه الحدوس يمكن التقاطها هنا وهناك لدى نقاد ومنظري الرواية كدليل على رغبتهم في التماس العذر لموقفهم إزاء الشخصية المجردة من علاقتها بالمكان في الرواية.

أما شعرية المكان فهي تسلّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصاً على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله. وسنعمل هنا على استخراج بعض المبادىء العامة لعلاقة البيت بمن يقطنه ويقيم الالفة معه عبر التركيز على الوضع الذي يتخذه الإنسان ضمن أماكن الاقامة الاختيارية ممثلة في البيت، وذلك لأن الجوهري، في تحليل الفضاء الروائي، هو تلك العلاقة بين المكان كعنصر اقليدي والشخصية التخيلية التي ستجعل منه مكانها في العالم فيصبح البيت كونها الخاص بتعبير باشلار.

وعندما ننظر في الخطاب الروائي المغربي من هذه الزاوية فإننا لا نصادف صعوبة في الكشف عن ملامح هذا العجز على مقاربة الفضاء الروائي في علاقته العضوية بالإنسان وما يترتب عنه من إقامة فاصل بين البيت كبنية مكانية والبيت كوعي ورؤية يحملهما عنه القاطن فيه.

وسنجد نصوصاً كثيرة تُعنى بتصوير فضاء البيت وتوسعه وصفاً وتشريحاً ولكن من دون أن تتقدم خطوة واحدة نحو إدراك قيم الالفة الإنسانية التي تكمن فيه وتمثل جوهر فكرة البيت.

والحال أن واقع تجريد المكان من الحضور الإنساني ومحاولة استدراك ذلك بالوصف الموضوعي هو الصبغة المميزة والقاسم المشترك بين طائفة من النماذج الوصفية التي اختارت فضاء البيت، الشعبي أو الراقي، كموضوع لنشاطها البنائي، وهناك على الأقل نموذجان يجسدان هذا المنحى الذي أشّرنا عليه. وإذا كان المثال الأول سيعرض علينا صورة البيت الشعبي (دار بنكيران) الذي يقع في قاعدة التنظيم السكني وكان الثاني يشكل نموذج البيوت الفاخرة (بيت جليل في اليتيم) ويعتلي قائمة التراتب، إلا أنهما معاً يظلان، من حيث بناؤهما، ملتحمين وموحدين بالرغم من الفروقات الغادرة التي تجعل الواحد منهما يبدو كما لو كان نقيضاً للآخر. فسواء كان البيت حقيراً أو فاخراً فإن النصوص الروائية، في

---

(4) ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ت: فريد أنطونيوس. عويدات 1971ص 55.

معظمها، لم تسع إلى أكثر من رسم صورته الخارجية وتحديد طوبوغرافية وإحداثياته صارفة النظر بذلك عن السمة الجوهرية التي تعطي للبيت معقوليته ودلالته ألا وهي رؤية ساكنه له ووعيه به.

النموذج الأول: دار بنكيران (دفنا الماضي) ص 27.

«انها دار حقيرة مظلمة ذات باب خشبية أشبه ما تكون بباب حمام عتيق أو بستان مهجور في ضاحية بعيدة من ضواحي المدينة، تقفل بقفل خشبي لا يستعمل إلا من الداخل، وفي الباب العتيق كوة تدخل اليد منها لتحرك المفتاح في القفل العتيق، وخلف الباب سرداب طويل مظلم ينتهي بفسحة يكشف عنها نور باهت، وفي الركن المقابل للباب من هذه الفسحة توجد دكة خشبية تعلوها لبد قديمة بالية».

إن هذا النموذج الأول يعرض لنا صورة دار بنكيران المظلمة والحقيرة، نقول (صورة) لأن ذلك الوصف لا يقنعنا بشيء سوى أنه يريد الايهام بواقعية النموذج المعروض، وفي سبيل هذا الهدف سيبذل الكاتب كل جهده للبرهنة على قدرته في أن يجعلنا نرى بأكثر ما يمكن من الوضوح، إلى كل جدار وباب وممر من هذا البيت، وبينما يكون في عجلة من أمره وهو يلتقط الجزئيات ويرسم الخطوط ويسلط الأضواء على خبايا المكان، أو ما يعتقد أنه خباياه، تضيع منه الحقيقة الجوهرية التي تنهض عليها كل دلالة المكان وهي تمثل العلاقة العضوية القائمة بين الإنسان والمكان. صحيح أن الكاتب يقدم لنا صورة اضافية لصاحب المكان (النخاس بنكيران) فيصف مظهره وطبائعه وتسلطه ولكنه يعرض كل ذلك على هامش المكان وليس في مركزه حيث يراد له الكشف عن حضورية الإنسان في المكان وتألقه الوجودي أي أنه يصف الإنسان وهو إلى جوار المكان وليس من حيث صلته به ووعيه إياه.

وهكذا فحين ننظر إلى صورة دار بنكيران كما يقدمها لنا النص فإن كثيراً من المسائل ستطرح نفسها علينا ولا يمكننا التقدم في البحث دون الالتفات إليها وإماطة اللثام عن دورها في إفقار دلالة البيت والتشويش على وضوحها. وأولها تلك المسألة المعقدة التي يعاني منها الوصف الموضوعي للمكان من جراء إلغائه للعلاقة الأساسية التي تقوم، في الرواية، بين الإنسان والفضاء الذي يحتضنه أو يحيط به. فنحن نلاحظ على هذا النص مثلاً أنه يتوقف عند المكان الموصوف لا يحيد عنه أو يذهب إلى أبعد من حدوده المعلومة، ثم ينتقل إلى الشخصية فيصفها بمعزل عن المكان وكأنما هي عنصر مستقل، ويتضمن هذا الموقف مساساً بالغاً بفكرة البيت التي لا يمكنها أن تحقق راهنيتها إلا من خلال ربطها بالإنسان الذي يشغل المكان والوعي الذي يدركه.

وباختفاء هذين العنصرين التشييديين ـ الإنسان ووعيه بالمكان ـ يقع الوصف المكاني في حكم الاعتباطي وتصبح تدخلاته لا طائل من ورائها سوى مراكمة الجزئيات الفاقدة لكل دلالة شاملة.

أما المسألة الثانية التي يطرحها هذا النموذج فتعود إلى الرؤية التجزيئية التي سبقت الاحالة إليها في مدخل هذا الحديث ومؤداها أن رسم صورة البيت يتم بالتركيز على جانب بعينه من أجزائه وقتله وصفاً وتقليبه على شتى الوجوه. وقد يشكل هذا العنصر المبأر قيمة استثنائية ضمن مكونات البيت وجزءاً عضوياً منه وعندئذ يصبح التركيز مبرراً على نحو ما ويكون بوسعنا أن نأمل في مردوديته النصية.

وفي أفق هذه الرؤية التجزيئية ستتشكل صورة دار بنكيران عبر مراكمة الوصف وتكثيفه لإخبارنا بعتاقة بابها الأثري، ولابراز كم هو قديم ومتداع ذلك الباب ستجري مشابهته بباب حمام عتيق وباب بستان مهجور قبل أن ينتقل التبئير بعد ذلك إلى قفله الخشبي «الذي لا يستعمل إلا من الداخل» وذكر كيفية استعماله العجيبة «وفي الباب العتيق كوة صغيرة تدخل اليد منها لتحرك المفتاح في القفل العتيق».

ولما كنا لم نتعرف بعد على فحوى البيت من الداخل فلربما خامرنا بعض الأمل في انتقال الوصف الوشيك من الباب والقفل إلى ما يقع خلفهما، ولكن الكاتب لا يترك هذا الأمل يستبد بنا لأنه يلج بنا مباشرة إلى «سرداب طويل مظلم ينتهي بفسحة» هو كل مجال البيت الطوبوغرافي، ثم يضعنا أمام «دكة خشبية تعلوها لبد قديمة بالية» وهي كل ما يوجد بداخل البيت من أثاث...

وفي الحال يتضح لنا كم هو تجزيئي وفقير دلالياً هذا العرض لفضاء البيت الذي يقتصر على وصف عنصر منعزل وترك العناصر البنائية الأخرى في الظل مما ينجم عنه اختلال ظاهر في تشكيل صورة البيت. ولا شك كذلك بأننا سندرك على الفور بأن غزو الوصف الجزئي للفضاء الروائي، في هذا النص على الأقل، يرتبط بنزعة وصفية مغرضة أكثر مما يلبي تصوراً فنياً أو نصياً متميزاً، تستدعيه الكتابة الروائية نفسها. وهذا ما سيجعل التفصيلات العينية الدقيقة في بعض الأحيان عديمة الأهمية وليس لها صلة عضوية ببنية المكان.

أما المسألة الأخيرة التي نود أن نختتم بها تعليقنا على نموذج دار بنكيران فتهمّ دلالة الصفات الطوبوغرافية أي مجموع المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة البيت والقيم الرمزية المنبثقة عنها، وعلينا أن نشير من الآن إلى أن هذه الملاحظة تأتي في سياق ما

سبق تسجيله بخصوص الرؤية التجزيئية للبيت وترتكز على النتائج المستخلصة بهذا الشأن.

لقد اتضح لنا عبر تحليل مكونات فضاء دار بنكيران أن أكثر الأشياء الموصوفة أهمية وأوفرها حظاً من التفصيل هي بابها الأثري والقفل المتصل بها وكلاهما يتصف بالعتاقة وقدم العهد، ويعود بنا التنصيص على الباب والقفل هنا إلى تلك العناصر المهيمنة في بناء الفضاء السجني الذي يقوم على الانغلاق باعتباره مكاناً للاقامة الاجبارية.

ومع أن دار بنكيران ليست سجناً اعتيادياً لصرف مدد العقوبات فإنها تتضمن كثيراً من قيم الالزام والاحتجاز المألوفة في السجون، وإذن فلا بد أن تلعب فيها الأبواب الموصدة والأقفال دوراً وظيفياً حاسماً. ولكي ندرك حقيقة هذه القرابة التي تجعل من دار بنكيران رديفاً طبيعياً للسجن علينا أن نسترشد بسياق النص فهو الذي سيمدنا بالقرائن اللازمة لاثبات هذه الصلة.

فالنص هو الذي سيخبرنا بأن الدار تستمد اسمها من صاحبها النخاس بنكيران الذي يتاجر بالرقيق ويتخذ من هذا البيت الحقير مقراً لممارساته المشبوهة، فهي إذن مكان استقبال وإقامة النزيلات بانتظار انتقالهن إلى بيوت سادتهن عندما يوجد الزبون المناسب.

على أن الطابع المفارق لدار بتكيران إنما يكمن في كونها تشكل في الوقت نفسه مكان إقامة وانتقال: «وكثيراً ما كانت تختفي إحدى الخادمات لتعود بعد بضعة أيام، لأنها ـ بعد التجربة ـ لم تحز رضى السيد أو السيدة، أو تختفي إلى الأبد لتخلفها أخرى وأخريات. وفي نحو من أسبوعين مر بالمنزل العجيب طوائف من النساء والفتيات ولم ترسب في المنزل غير بضع نساء أغلبهن ممن تقدمت بهن السن»[5].

وهكذا نرى أن مدد إقامة النزيلات بالدار لا تخضع لتحديد مسبق وإنما ترتهن بقانون الطلب الذي يبدو هنا، وخلافاً لما هو شائع، على جانب كبير من الاعتباطية ويؤكد المفارقة الملمح إليها ويعمق من إشكاليتها.

وتأسيساً على ذلك يمكن اعتبار دار بنكيران مكاناً معداً للاقامة الاجبارية غير محدودة المدى من جهة، ومكاناً يغلب عليه الانتقال والحركة إذا استثنينا المقيمين الثابتين وهما بنكيران نفسه والنزيلات المسنات من جهة ثانية، وذلك فضلاً عن أن هذه الدار تفارق السجن أيضاً في شروط إقامة النزلاء ودرجة التضييق عليهم.

وهكذا فيمكن النظر إليها، على نحو ما، كسجن نوعي في لبوس منزل سكني مظلم

(5) عبدالكريم غلاب. دفنا الماضي. الطبعة الرابعة. دون تاريخ ص 33.

يكشف ظاهره عن قيم العتاقة والتقادم بينما يضمر قيم الحجز والالزام.

والنتيجة أن صورة المكان التي يعرضها علينا النص جاءت تحمل قدراً كبيراً من الالتباس بسبب انزياحها عن مرتبة البيت الاعتيادي وأخذها لدلالات صورية مركبة تسهم في إنشائها، معاً وبنفس المقدار، عناصر القيم المنزلية والقيم السجنية وتجثم عليها الظلمة التي جعلها الكاتب تخيم على دار بنكيران لتحجب تفصيلاتها العينية وتشوش على رؤية أغراضها وأثاثها. وهذه الظلمة ستكون أيضاً حاجزاً يقف دون وضوح المكان أو مقروئيته.

وسيدفعنا هذا العنصر الأخير إلى تطعيم التقاطب الأصلي بين البيت الشعبي والبيت الراقي بثنائية جديدة تضاعفه وتخلق إمكانيات جديدة للتحليل وهي ثنائية الظلمة والنور كعنصرين فيزيائيين يهيمنان على الفضاء الروائي ويوجهان مساره ويترتب عنهما تقاطب جديد بين المكان المظلم والمكان المضاء. فإذا كانت الظلمة هي الصفة التي انبنت عليها دلالة دار بنكيران في (دفنا الماضي) من حيث هي فضاء منغلق ظاهر الحقارة والعتاقة فإن الضوء سيكون هو السبيل إلى الابلاغ عن المستوى الراقي لبيت جليل في رواية اليتيم واستعراض أروقته وابهائه ومحيطه الأخضر.

وهكذا فبعد أن ألححنا كثيراً على الطرف الأول أثناء ما سلف من حديثنا عن نموذج دار بنكيران التي تعيش على طوطولوجيتها الخاصة (مظلمة لأنها حقيرة، وحقيرة لأنها مظلمة) نصل هنا إلى الطرف الثاني من التقاطب الذي عنينا به في البداية البيت الشعبي والبيت الراقي، ثم عنينا به بعد ذلك البيت المظلم مقابل البيت المضاء فطابقنا بين المعنيين وادمجناهما في التقاطب الأصلي الأول.

النموذج الثاني: بيت جليل (اليتيم ص 33)

«وصلنا إلى دار جليل ورأيناه خارجاً من الكراج. وضع رجليه على العتبة واشتعلت الأنوار خارج الدار وداخلها كان زر واحد يتحكم في مصابيح البوابة والصالون والسقف والحديقة وبرزت الدار في العتمة على شكل ثلاث مربعات، واحد في الوسط والباقيان يتفرعان عنه على انحراف (. . .) تقع صالة الاستقبال مباشرة بعد البوابة، واسعةً، ساطعة، تطل على حديقة شاسعة تحيط بمسبح مضاء من كل جوانبه يبدو من الصالة بحيرة دكناء بين الحضير وسياج من الشجر يلوح في سواد الليل».

إن وفرة الضوء المسلط على بيت جليل سيقوم كدليل قاطع على خصوبة التقاطب بين المكان المظلم والمكان المضاء، فإذا تأملنا النص من هذه الزاوية سيتضح لنا مقدار التأثير الذي يمارسه الضوء في تشكيل فضاء البيت الراقي. فصالة الاستقبال «ساطعة» والمسبح

«مضاء» بل إننا لا نحتاج إلى ذكاء خاص لندرك أن ما يجعل «سياج الشجر يلوح في سواد الليل» إنما هو الضوء المنتشر في البيت بكل تأكيد. . .

هكذا إذن يمسي الضوء حافزاً قوياً على التقاط التفاصيل وإيراد التدقيقات الصورية والهندسية التي كان من المتعذر الالمام بها قبل حلول الضوء مكان الظلمة المخيمة (دار بنكيران). ومن الناحية الشكلية فإن كثافة الضوء واتساع نطاقه ستؤشّر على التكنولوجيا العالية التي تكون في خدمة البيت الراقي مقابل الوسائل البدائية للاضاءة المألوف مشاهدتها في البيوت الشعبية، فيكفي أن يضع جليل رجليه على الزر الموجود في العتبة حتى تشتعل الأضواء داخل الدار وخارجها في سرعة واتساق مثيرين للانتباه وكاشفين عن مدى رقي البيت من جهة الإمكانات التكنولوجية التي توجد تحت تصرفه. وربما كان بإمكاننا أن ندفع بهذا التحليل إلى مداه الأقصى ونقول مثلاً بأن هناك مطابقة أو اقتراناً بين الضوء والارتقاء من جهة وبين الظلمة والدونية من جهة أخرى. ولكن مثل هذا التخريج يظهر عليه بعض التهافت لأنه لا يقوم على استقصاء شامل أو بيان عام يثبت تلك المطابقة أو ذلك الاقتران بما لا يقبل النزاع.

وإذا صرفنا النظر عن مسألة الضوء بوصفه عنصراً وظيفياً وتشييدياً لا غنى عنه لكلّ وصف مقروء للمكان الروائي فسيكون علينا أن نواجه الطريقة التي سار عليها الكاتب في تشكيله لبيت جليل ونقصد الكيفية التي تم بها عرض أجزاء المكان وذلك للتعرف على جانب شكلي آخر لا بد من تمثله لاعداد تصور متكامل عن الفضاء موضوع التأمل. وأول شيء نلاحظه بهذا الصدد هو ذلك التدرج الصارم في استعراض أجزاء البيت والذي يقضي بالانتقال على نحو تدريجي من خارج الدار إلى داخلها، ومن طرفها الأدنى إلى طرفها الأقصى. فالنص ينفتح على (الكراج) وهو ظاهر البيت ثم يمضي متخطياً (العتبة) التي تشكل الحد الفاصل بين الخارج والداخل[6]، ومنها يلج بنا عبر (البوابة) التي ستفضي بنا إلى البيت بمعناه الخاص حيث الصالون وصالة الاستقبال المطلة على الحديقة والمسبح. وهذان الأخيران يمثلان ما يمكن تسميته بالعمق الاستراتيجي للبيت.

على هذه الوتيرة ينبني معمار الفضاء البيتي وفق خطة هندسية وحسابية تضع أجزاء البيت جنباً إلى جنب في ما يشبه الجرد التتابعي الذي يلزم الكاتب بعرض مكونات فضاء البيت بناء على موقعها ضمن طوبوغرافية المكان وليس استناداً إلى أهميتها الوظيفية أو الدلالية. وهكذا تصبح الرؤية الهندسية متحكمة في رسم أبعاد البيت وتعيين إحداثياته، بل

(6) يراجع مفهوم العتبة عند باختين في (شعرية دوستويفسكي).

إن الوصف قد يميل في بعض الأحيان إلى استعمال عبارات الهندسة نفسها: «وبرزت الدار في العتمة على شكل ثلاث مربعات، واحد في الوسط والباقيان يتفرعان عنه على انحراف».

لقد تتبعنا حتى الآن حركة الوصف وهي تتخذ من فضاء البيت موضوعاً لها فتجزئه وتقدمه على دفعات محسوبة ومفكر في شكلها وتوقيتها، وقد حان الأوان لننظر إلى أبعد من حركة الوصف ومساره ونحاول الاقتراب من مدلوله والكشف عن القيم التي يضمرها أو يعلنها.

ينهض بيت جليل، كما يعرضه لنا النص، على طائفة من المعاني والمحمولات الوصفية التي تشكل بتداخلها وتضامنها النسيج الدلالي لبنيته المكانية وتعطيه امتداده الرمزي والاديولوجي المرتبط بالقيم التي يحتضنها كفضاء راقٍ استثنائي. وتظهر هذه الدلالات بوضوح متزايد كلما تقدما خطوة في تقليب أوجه النص والكشف عن ملامحه الأكثر نفاذاً. ولكننا لن نستطيع استيعاب تلك المعاني بأسرها بسبب مظهر التنوع والوفرة الذي تتخذه والذي يخلق على الدوام فرصاً مضاعفة للتعدد والاطراد مما سيعذر معه تطويق كل الدلالات والفراغ منها مرة واحدة.

وإزاء هذا الوضع لا يبقى أمامنا سوى التركيز على أكثرها استمراراً وإنتاجاً والعودة بها إلى منطلقها الأصلي كلما كان ذلك ضرورياً لتوضيح القصد. وفي المقام الأول هناك عنصر الضوء وقد سبق الاستدلال على دوره الوظيفي والتشييدي في تشكيل صورة البيت، كما جرت الاستعانة به لبناء التقاطب الاضافي (البيت المظلم مقابل البيت المضاء)، والضوء يمثل هنا الحافز الأساسي لبرنامج الوصف المنصب على الفضاء الروائي، فهو الذي يقود العين الواصفة في انتقالها عبر المرئيات والمعروضات التي يزخر بها البيت المضاء، كما أن وفرة الضوء وكثافته ستكون قرينة مادية على ثراء البيت وارتقائه المادي وتسهم بالتالي في الاعراب عن مغزاه الايديولوجي.

ويأتي بعد الضوء، في الأهمية، مفهوم الاتساع وتعدد المرافق التي تتسم بها دار جليل، ويعكس هذا المفهوم نفس المغزى الاديولوجي حين يضع إطاراً يبسط في نطاقه مكونات الفضاء البيتي على صورة تحقق لها وجودها المكاني بأحسن ما يكون من التألق والاكتفاء الدلالي. وبدافع من هذا التحليل فإن سعة المكان وامتداد أطرافه مضاف إليها الضوء المسلط على أرجائه يصبحان، هما معاً، الركيزة والسند الضروريين لبناء صورة المنزل الفاخر بشهادة نماذج كثيرة تمثيلاً، وعلى وجه التحديد نموذج بيت جليل الشاسع الأطراف والمتدفق الأضواء.

تتبقى لدينا إشارة أخيرة إلى ما أسميناه بالعمق الاستراتيجي للبيت أي البيئة الطبيعية التي تشكل خلفيته، وتمثلها في النص الحديقة الواسعة وسياج الأشجار والمسبح الذي يشبه البحيرة. . . وفي الواقع فإن الماء والخضرة ينطقان هنا بأكثر من دلالة واستحضارهما يتجاوز الموقع الرمزي إلى ما هو أشمل من المعاني والايحاءات.

وتتخذ الحديقة في بيت جليل بعداً جمالياً استثنائياً سواء من حيث حجمها ومجالها أو من حيث منظرها واتساقها وانتقاء عناصرها «النخلة من البرتغال والحور من إيطاليا» اليتيم ص 33.

وقد سبق وأن تحدث الباحث السوفييتي ليخاتشيف عن الوُظيفة الرمزية للعناصر المعمارية في الحدائق كما جعل لها وظائف جمالية خالصة وأخرى سيكولوجية وإديولوجية، ولكنه كان يقصد بحديثه الحدائق التاريخية من العصر الوسيط والنهضة وما يصدر عنها من مدلولات جمالية وتماثلات إديولوجية[7].

والحال أن المساحة الخضراء وحضورها كخلفية للبيت لا يجعلها تنهض بوظيفة تزيينية أو تلبي تصوراً فنياً فحسب، وإنما ستأتي متضمنة لكثير من الدلالات الذهنية والاديولوجية التي ستخبرنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعية وما تولده لديه من مشاعر البهجة والالفة.

على هذا النحو إذن تتأسس بنية المنزل الراقي على عناصر ثلاثة متضامنة فيما بينها، الضوء والاتساع والمجال الأخضر، وتنشأ من هذا الاتصال والتمازج بين جماع المكونات علاقة تجاذب واستقطاب تنتهي بإذابة الفروق بينها وإدماجها في وحدة دلالية متجانسة وتكون هذه الأخيرة بمثابة البرنامج الذي سيقود بنية البيت في تشكلها وإعطائها كامل أبعادها. . .

ولا نريد أن نختم هذا الحديث الذي كرسناه لدراسة التقاطب بين البيت الشعبي والبيت الراقي دون أن نقف على القاسم المشترك بينهما والذي يبرز لنا كم هما، هذين النموذجين، متلاحمان وموحدان في العمق خلافاً لما يبدوان عليه من تنافر ظاهر. ويلزم أن نقدم كمثال على ذلك فضاء البيت الذي يواجهنا في النصين معاً وقد افتقد إلى الحضور الإنساني فأصبح عبارة عن ركام من الجدران والأثاث والأغراض لا يحمل أية دلالة خارج نطاقه الوظيفي البسيط.

---

(7) د. س. ليخاتشيف. حول سيميائية الأساليب في الحدائق والمنتزهات. ت: بنعيسى بوحمالة. ملحق الاتحاد الاشتراكي ع 79 (2-6-85).

إن فضاء البيت سيتشكل في لا وعي الإنسان ويصبح جزءاً من ذاكرته التي تظل دائماً تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها، وبدون إبطال الفرق القائم، في هذين النموذجين، بين البيت وساكنه لن يعود هناك أي توازن يرجى في عرض صورة البيت. وحيث أن الإنسان يعلن دائماً عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الاقامة في مكان ثابت سعياً وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات. . . فإن تجاهل هذه الحاجة أو عدم الأخذ بها أثناء تشييد الفضاء الروائي من شأنه أن يقوض كل المدلولية التي يُنتظر أن يسفر عنها الفضاء البيتي ويحدث شرخاً في مقروئية النص موضوع الوصف.

وإذا أردنا التعبير عن هذا الوضع بعبارة واصطلاح شعرية المكان فإنه يلزمنا الحديث عن منظور المؤلف ـ الراوي الذي يتحكم في تنظيم الفضاء الروائي وسير الزمن وكيف أنه يتميز، ذلك المنظور، بصفات شكلية خالصة تجعله خاضعاً لقواعد جمالية وفنية صرفة نابعة من طبيعة الكتابة الروائية نفسها ولا تعود إلى حافز سيكولوجي[8].

وهذه الفرضية، كما تقترحها علينا فرانسواز روسم في (نقد الرواية)، تحتاج إلى كثير من الصلابة والتماسك لكي تصمد أمام الشواهد التي يقدمها الفضاء الروائي عن علاقته المتبادلة مع الطرف الآخر أي مع المكان والمحيط، فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها، وكل شيء في الرواية يؤكد ذلك.

وربما أمكن القول بأن تفسير روسم ينسجم أكثر مع الرواية القائمة على التحليل التجريدي للمشاعر والعادات ولكنه لا يكون منتجاً عند العمل به على الرواية الواقعية مثلاً.

إن هذا التحليل يبدو ضئيل الفائدة في ذاته لأنه سينتج لنا فضاءات نظرية لا يربطها أي شيء مشترك مع الرواية، فالفضاء الروائي فضاء يعاش من طرف الإنسان بكامله، بجسمه وروحه، ومن هنا فهو قريب من الفضاءات التي يعرضها علينا الرسام والنحات ويتحدث عنها الرهبان، ويدرسها علماء الاجتماع واللسانيون والجغرافيون وعلماء النفس والاثنوغرافيا[9].

ويذهب بوتور في إحدى تأملاته، إلى أبعد من هذا الاختيار الأخير ليعلن بأنه تكون للأماكن دائماً تاريخانيتـها سواء تجاه التاريخ الكوني أو تجاه سيرة الشخص، وكل انتقال في المكان سيعني تغييراً في البنية الزمنية وتعديلاً في الذكريات والمشاريع[10]. وهكذا يصبح

---

(8) Rossum. p 228.

(9) Weisgerber. p 11.

(10) Michel Butour. Repertoire 11. p. 96. cite par Rossum. p 197.

للأماكن تاريخ مرتبط بتاريخ الكون والأشخاص، ولكنه تاريخ موقوف فيما يبدو، خصوصاً عند أصحاب الرواية الجديدة، وبوتور نفسه لا يهدف سوى إلى إلغائه والانتصار للأماكن والأشياء في رواياته على الأقل.

وعندما يجري تجاهل هذا الارتباط ونفي تلك العلاقة بين الإنسان والمكان فإنه لا يكون بإمكاننا سوى أن نؤشر على هذا الغياب بوصفه ثغرة لا يرجى التئامها بغير إحلال الإنسان في الوضع الطبيعي الذي ينبغي أن يكون فيه من حيث هو متملك للمكان وصاحب الحق فيه أولاً وأخيراً.

والخلاصة أن الحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملاً أساسياً في مقروئية النص موضوع الفضاء الروائي، فالمسكن مثلاً لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته، بل إن النسق الوصفي لا يفعل، في بعض الأحيان، سوى أن يربط بين وصف الشخصيات المهملة الدلالة والأماكن التي توجد فيها بحيث يعطي لتواجد الشخصيات الدلالة الكامنة في تلك الأماكن[11] وهكذا سننتهي إلى اكتشاف نوع من التطابق والاندماج قل نظيرهما بين طبيعة البيت وشكله وبين نوعية الشخصيات التي تقيم فيه. وتتخذ الصلات بينهما مظهراً يكون من الضروري فحصه قبل إقامة أي تفكير حول الفضاء الروائي.

---

(11) Ph. Hamon. 1981. p 114.

2 ـ أماكن الاقامة الاجبارية
فضاء السجن

1 - 1
رموز الفضاء السجني:

إن التأمل في فضاء السجن، بوصفه عالماً مفارقاً لعالم الحرية خارج الأسوار، قد شكل مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لاقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة، إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة.

وسيشكل السجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفاً وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات لن تنتهي سوى بالافراج عنه. . . وأحياناً فإن آثارها تظل ملازمة له لمدة طويلة. . . وهكذا يجري تجريد السجين من أبسط ممتلكاته الشخصية: «أدخلونا إلى مكتبه وفتشونا الواحد تلو الآخر، خلعوا لنا الأحزمة وسيور الأحذية والدراهم وتركوا لنا السجائر والوقيد»[1] على أن هذا المدخل ليس سوى تمهيد للاجهاز على مقوماته الذاتية وصفاته الانسانية التي ستعمل المراحل المتبقية، وهي كثيرة، على إفنائها تدريجياً: «دخل العنبر وقد اجتاز بوابة السجن بكل ما تحمله من إهانات. صفع حارس البوابة قفاه ليحني هامته فيذل، وقذف الحارس العام أذنيه بكلمات نابيات وهو يسجل اسمه، وتف في وجهه الحارس في الدرجة الثانية «كارديان» وهو يفتش جيوبه قبل أن يسلّمـه إلى العنبر. واستقبله السجناء في العنبر بكثير من السخرية: أهلاً بالخضرة الجديدة»[2] .

---

(1) محمد شكري. الخبز الحافي. 1982 . ص 174 .

(2) عبد الكريم غلاب. المعلم علي. الطبعة الثالثة. 1983 ص 340 .

وتتوج هذه السلسلة من الاجراءات الاذلالية التي تعقب الدخول مباشرة بتجريد النزيل من هويته الخاصة عن طريق انتزاع اسمه الشخصي واستبداله برقم يجعله في عداد النكرات التي يأهل بها السجن: «وللرقم دلالته في عالمنا الجديد، فما نحن بأسمائنا وشخصياتنا وجريمتنا وعقابنا غير أرقام تضاف إلى الأرقام التي احتلت من قبلنا مقاعدها داخل دار النقمة فتكون جميعاً رقماً واحداً هو الوديعة التي يحتفظ بها حارس السطح وحراس البوابة والفناء والممرات»[3]. وباختزال النزيل إلى مجرد رقم عددي تكون عملية إفناء الهوية الذاتية قد اتخذت مسارها الثابت واستقرت على مدارها الطبيعي. . . وفي الحقيقة فإن انتزاع الاسم الشخصي أو الغاءه ليس من دون دلالة بعيدة، إنها رغبة عدوانية في نسف الذات الشخصية للنزيل والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ أشد إيلاماً من افتقاده لحريته نفسها: «نادى أحد برقم ثم باسمك. تلتفت هذه المرة، بينما ينتابك نوع من التشنج. لم تستطع يوماً ما تحمّل هذا الرقم الذي تنضح منه دلالات الموت»[4].

إن الغاية الجوهرية التي تكمن وراء هذه الممارسات العقابية التي يخضع لها النزيل من تجاهل للاسم الشخصي واستبدال ملابسه ببذلة سجنية موحدة وانتزاع ممتلكاته الشخصية إنما هي العمل على تجريده من خصوصيته التي تميزه عن المجموع وتجاهل هويته بحيث يفقد كل عناصر الاختلاف والتفرد ويتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن.

ولعل أبرز رموز السجن، باعتباره مكاناً للاقامة الجبرية شديد الانغلاق، هي تلك المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج والداخل، بين «الحرية» النسبية في باحة السجن والعزلة المطلقة في الزنازن، ولذلك كان لحركة المفاتيح لدى النزلاء، مدلول خاص: «وكانت فرقعة المفاتيح تعني أنه السجن، فقد أسلمتنا البوابات إلى فناء فسيح، ولكن الفناء لم يوح لنا مطلقاً بأننا في سجن، فهو فناء له حظه من شمس ونور وهواء، وللعين حظها من الامتداد. وهو أقرب مكان إلى بوابات الحرية، فما شعرنا بالأثر الذي أحدثته فرقعة المفاتيح في نفوسنا حتى تلفتنا فوجدنا أنفسنا بين أربعة جدران، ولم يكن للباب القوي السميك الضخم غير جدار تحالف على أن يكتم الأنفاس في حر غشت اللافح»[5].

---

(3) عبدالكريم غلاب. سبعة أبواب. دار المعارف 1965 ص 61.

(4) عبد اللطيف اللعبي. مجنون الأمل. مؤسسة الأبحاث العربية. 1983 ص 61.

(5) سبعة أبواب. ص 68.

إن فرقعة المفاتيح، في هذا النص، تمسي هي المؤشر على ذلك الانتقال الاضطراري بين عالمين محايثين، عالم الشمس والهواء في الساحة وعالم الظلمة والرطوبة في المخادع الانفرادية. وأما الجدران والحواجز فلا تصبح وسائل حماية وإنما تتحول إلى تهديد، ويتحول الأمان الداخلي الذي يفترض أن توفره هذه الأشياء إلى إغراء وخيانة[6] .

ومن هنا كانت الاشارة متواترة، في النصوص الروائية، إلى صرير الأبواب وهي تغلق والمفاتيح وهي تقرع داخل الأقفال عند استقبال نزيل جديد أو مع حلول المساء. وهنا أيضاً نجد أنفسنا أمام دلالة مفارقة، فإذا كانت المفاتيح، في العرف اليومي، تعمل كوسيط لتحقيق الأمان الشخصي للناس عندما يغلقون عليهم بيوتهم طلباً للنوم أو العزلة فإنها، هنا، في حالة السجن، لا تصبح أداة يرجى من استعمالها التستر على الذات أو الاختلاء بالنفس لخرق القيود الاجتماعية الرادعة. . . وإنما تتحول إلى ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن لاماتة ذات النزيل والاجهاز عليها تدريجياً: «طراق. طراق! ها هو الحارس يغلق الباب بعنف. لكمة في قلبك. منتظمة، منهجية. إنها اللحظة التي لا يقبل فيها النظام السجني أي تنازل، حيث يخنق كل الأوهام التي تسمح بها خلال النهار والتي تمكنه من أداء وظائفه: المحافظة على الإنسان لتحطيمه، عزله لتشويهه، اغتياله تدريجياً، لكي يسجل قانونياً النفس الأخير لهذا الموت البطيء على أنه وفاة طبيعية»[7] . وحالما تتخلى المفاتيح عن وظيفتها الأصلية في المحافظة على الذات ضمن مكان مغلق يحقق لها عزلتها الاختيارية فإن كل شيء يصبح قابلاً لاعادة التأويل. فحركة المفتاح في القفل تتحول عند نزيل (مجنون الأمل) إلى «لكمة في القلب» لأنها ترمز إلى النظام السجني الرهيب الذي يقضي بالعزل والاقصاء، كما تصبح دلالة على قطع الصلة بين النزلاء عند نهاية فترة الاختلاط ففي رواية (بامو) «كان (باسو) يضطر إلى أن يفترق مع الأخوان في الوقت الذي تقفل فيه الزنازين وتصطك الأبواب وتقرع المفاتيح داخل الأقفال»[8] .

بل إن حركة انغلاق وانفتاح الأبواب وطنين المفاتيح في الأقفال يمكنها أن تشكل موضوع رهبة حتى بالنسبة للزوار الطارئين على عالم السجن كما حدث للغالية مثلاً عندما ذهبت لزيارة زوجها كبور السجين في (الريح الشتوية):

---

(6) Lotman. p. 322.

(7) مجنون الأمل. ص 64 .

(8) أحمد زياد. بامو. دار الكتاب 1974 ص 89 .

«لقد اعترتها رهبة شديدة وبوابة السجن الصغيرة الثقيلة تفتح وتغلق دونها لتجد نفسها في فسحة صلدة هامدة، تحدها على بضعة أمتار أمامها قضبان حديدية سوداء وتقدمها أحد الحراس، وحزمة المفاتيح تطن في يده، يعالج بها بوابة بعد أخرى»[9] .

ويمكننا الذهاب بعيداً في تأويل الدلالات الواقعية والرمزية التي ينهض بها المفتاح في عالم السجن من دون أن نخشى المبالغة لأن النصوص نفسها تبرز أهميته وتؤكدها وتلح عليها.

إن المفتاح هو عنوان السجن إذن، فكل حركة له هي نوع من العقاب في ذاتها يعاني منها النزيل فيما تعمق شعوره بفقدان الحرية: «فك لنا الشرطي الذي دفعنا القيد ثم انسحب بسرعة وأغلق علينا الباب بعنف. فكرت: إن كل حركة هنا تشكل نوعاً من العقاب. دلكت رسغي الأيسر الذي كان يؤلمني قليلاً. تأملت الباب المصفح فكرت: إن هذا الباب أكثر صلابة من البابين اللذين أغلقا علي من قبل. الأبواب تزداد صلابة. أخيراً ها أنا في سجن حقيقي»[10] .

إلى جوار هذا الوعي بحقيقة الوضع الجديد الذي تنبيء به الأبواب المغلقة وتجذره في نفس النزيل حركات القسوة والعنف الصادرة عن المفاتيح وهي تدور في الأقفال فإن ثمة جانباً متأصلاً في القائمين على السجن أنفسهم يبرز خاصة في إصرارهم، فيما يشبه الوسواس القهري، على التأكد من أن كل الأبواب قد أغلقت بإحكام وذلك على نحو ما تصوره لنا (مجنون الأمل): «بوم! طراق، طراق! يغلق الحارس الأبواب الأخرى بشماتة آلية. عندما ينتهي من دورته، يمر للمرة الثانية ليتأكد من أن المفتاح دار بالفعل مرتين في القفل، يمر مرة أخرى للعد، ثم يغادر المكان بعد أن يقفل الباب وراء السجناء الأعوان الذين كانوا يكدون في الممر»[11] .

وبكيفية عامة، فإن اشتغال المفاتيح من هذه الناحية قد شكل دائماً الركيزة الأساسية، الواقعية والرمزية، التي يقوم عليها النظام الصارم لعالم السجناء من حيث هو فضاء مغلق، وهذا هو ما يوضح لنا الوظيفة الحاسمة التي توكل إلى المفاتيح والأقفال في تشييد هذا المكان وإعطائه دلالاته الوجودية والنصية.

---

(9) مبارك ربيع. الريح الشتوية. الدار التونسية للنشر 1977 ج II ص 18 .

(10) الخبز الحافي. ص 174 .

(11) مجنون الأمل. ص 65 .

ولا بد من إيراد نقطة أساسية، أخيرة، سبق وأن أشاد بها باشلار في (شعرية المكان) في سياق مقارنته بين وظيفة المقبض والمفتاح، فإذا كان المقبض يرتبط في أذهاننا بفتح الأبواب فقط، ولا نستطيع أن ندرك سوى بالتفكير المنطقي أنه يزاوج بين وظيفتي فتح الأبواب وإغلاقها، فإن المفتاح في قانون القيم السائد قد يرتبط بإغلاق الأبواب أكثر مما يرتبط بفتحها، وذلك لأن حركة الإغلاق تكون دائماً أكثر وضوحاً وقوة وسرعة من حركة فتح الباب[12].

وتنسجم ملاحظة باشلار هذه مع الوظيفة شبه الأحادية التي تقوم بها المفاتيح في عالم السجن من دون أن يفهم من ذلك تجاهل لجدلية الفتح والاغلاق، فالباب الذي يتم إغلاقه الآن من المحتم أنه ظل مفتوحاً حتى ساعة إغلاقه. على أن النصوص الروائية لا تسعفنا بنماذج في هذا المعنى وكأنها لا تأبه لهذه الجدلية أو تعتبرنا من قبيل تحصيل الحاصل، وذلك لأن دلالة السجن نفسها لصيقة بحركة الإغلاق وحجب عالم الحرية، ومن ثم فأهمية المفتاح الأساسية ضمن هذا الفضاء إنما تكمن في إغلاق الأبواب، أما فتحها فيمكن النظر إليه كحركة داخلية تدور في إطار عالم مغلق ومسيج بالأسوار وخاضع أصلاً لقانون المفتاح. وعبد الكريم غلاب وحده من الروائيين الذي أبرز هذه الوظيفة المزدوجة للأبواب عند تصويره لخروجه من السجن: «واخترقت ممرات وأبهاء. . . أبواباً تفتح في وجهي ثم تغلق من خلفي كذلك، ولكن الاتجاه كان معاكساً»[13]. ومن الطريف في هذا المعنى أن رواية (سبعة أبواب) تحمل على غلافها صورة لسبعة مفاتيح في أوضاع مختلفة. .

1 - 2

الوصف والتعليق:

يتخذ الفضاء الروائي وضعية ممتازة داخل السرد بفضل الدلالة المزدوجة التي يتوفر عليها، فهو يعرض في النص عن طريق تصويره وتعيينه ثم يُعلق عليه وتعطاه دلالة ومعنى عبر إدراجه في سياق محدد[14].

وضمن هذا الأفق جرت تغطية العالم الذي يشكله الفضاء السجني في الرواية، وذلك من خلال إبراز ملامحه الطوبوغرافية المميزة والتعليق على أهم المظاهر التي تنشأ عنها. وقد

---

(12) Bachlard. p. 78.

(13) سبعة أبواب. ص 191 .

(14) Mitterand. p. 189.

أخصبت هذه الدلالة المزدوجة للمكان خيال الروائيين فراحوا يتأملون في فضاء السجن بوصفه عالماً طارئاً ومفارقاً للمعتاد مستعملين في ذلك لغة شارحة غاية في التنوع. فهناك منهم من ادمج الدلالتين معاً في خطاب يجمع بين الوصف والتعليق، بينما هناك آخرون تجنبوا الوصف الطوبوغرافي لفضاء السجن واكتفوا بإيراد تعليقات ذهنية تفيد في فهم الطبيعة الاستثنائية لعالم السجن وكشف الدلالة المكانية التي يقوم عليها. وكمثال على النوع الأول ما نرصده في (الخبز الحافي): «كانت الأرض باردة كالثلج. على الجدران وفي السقف علامات الرطوبة. إن كل ما يحتاج إليه الواحد هنا يشكل عقاباً قاسياً»(15) . ففي هذا النص نقف على الصورة الطوبوغرافية للمكان التي تخبرنا عن مظهره الخارجي ثم يعقب ذلك تعليق مقتضب يلخص لنا، في عبارة مركزة، كل الامتلاء الدلالي الذي عجز الوصف عن إنجازه في فقرة كاملة.

إن التعليق على بنية الفضاء الروائي قد ينهض بوظيفة أساسية حين يغطي على القصور الذي يلحق الوصف الطوبوغرافي ويفسح المجال لعمل المخيلة الذهنية التي ستسعى إلى تعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي للفضاء السجني عن طريق التأمل وإبداء الملاحظات حول هذا العالم الغريب: «عالم السجن عالم آخر تنقلب فيه القيم، وتتغير أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه أربعة جدران تنعدم إرادة السجين في أن يجعل منها ثلاثة»(16) .

هكذا يمسي الفضاء الروائي الذي يتشكل في عالم السجن حافزاً وباعثاً على تغيير القيم والتصورات الخاصة بالمكان، وتأتي الاستطرادات والتأملات التي يدلي بها الكاتب لتدعم الصورة الطوبوغرافية وتشحنها بدلالات إضافية لم تكن متاحة في غياب التعليق المنتج للدلالة. صحيح أن الوصف يمكنه أن يكون منتجاً في ذاته أحياناً وخاصة حينما يكون متوفراً على المقروئية والاكتفاء الدلالي اللازمين، إلا أن حاجته إلى التعليق تظل قائمة على نحو ما. وتفسير ذلك أن ما بين الوصف والتعليق من اتصال وتجاذب إنما تبرره الحاجة المستديمة التي يشعر بها أحدهما إزاء الآخر فيما يمكن أن نطلق عليه ضرورة (التجاور النصي)، وكما أن الوصف والتعليق قد يتبادلان المواقع فيعقب أحدهما الآخر بالتناوب أو على التوالي فإنهما قد يتخذان شكلاً مركزاً أو مفصلاً بحسب المواقف والسياقات.

وقد شهدنا حالة الوصف المفصل المصحوب بتعليق مركز في نص (الخبز الحافي)

---

(15) الخبز الحافي ص 174 .

(16) سبعة أبواب. ص 74 .

الملمع إليه قبل لحظات، ونقدم فيما يلي نموذجاً للحالة الموازية من (مجنون الأمل)، حيث جاء الوصف مختزلاً على نمط تليغرافي شبيه بطلقات سريعة متعاقبة بينما اتسع التعليق المصاحب في دلالته والمجال الذي يشغله: «كنت تشعر بالدوائر المتراكزة المنتصبة حَوْلك (أبواب، سياجات، شبابيك، قضبان جدران، أسوار، حراس، أعوان، دوريات، أبراج مراقبة) وكأنها تضمن سلامتك رغم ما في هذا الشعور من مفارقة، كنت تعرف أن هذا النظام لم يُقمْ ليحميك أنت ولكن ليحمي المجتمع منك، التربة الخصبة للطموحات والأفكار النيرة»[17] . فالتأمل الذهني الذي يحمله لنا هذا النص من حيث هو تعليق على فضاء السجن لا وصفاً له، يتضمن من الاتساع أو الإيحاء ما يساعدنا على إدراك العلاقة التضايفية التي تقوم بين وصف المكان السجني والتأويل الذي يستند إليه عبر السياق، وفي الوقت نفسه يخلصنا من عناء استبطان الدلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد.

إن السجن، بهذا المعنى، يكف عن كونه مكاناً ذا أبعاد ومقاسات تميز انغلاقه ومحدوديته وسيتحول إلى فضاء مخصوص ينهض على أنقاض العالم الخارجي المألوف، ومن هنا مبعث تلك التغيرات التي يفرضها السجن على سلوك نزلائه وعلى نمط حياتهم حين يخضعهم لقانونه الخاص. «كان لزاماً عليه أن يكتسب هذا «التفقّه» الجديد عنه حتى يستطيع أن يعيش في خضم هذا العالم الصغير الذي لا يرحم الضعفاء ولا ينتحل عذراً للسذّج البسطاء. فعالم السجن يقوم على دعامتين اثنتين: القوة والحيلة أو هما معاً، ومن لا قوة له ولا حيلة عنده سيكون ملزماً بأن يدفع العقوبة أضعافاً مضاعفة»[18] .

وتبرز لنا هذه الفقرة بوضوح كيف أن التعليق على دلالة المكان يمكنه أن يغنينا عن الوصف الطوبوغرافي للفضاء السجني من دون أن يلغي علاقة التكامل بينهما. وذلك حين يركز على القرائن المفهومية الملازمة للمكان ويكشف لنا عن الحضور المكثف للدلالات محاولاً تطويقها والإعلان عن مكنونها.

1 - 3
السجن فضاء انقطاع أم فضاء اتصال؟

إن استحالة مغادرة النزلاء لعالم الإقامة الجبرية بحسب الرغبة سيولد لديهم شعوراً بالعجز التام أمام غياب كل إمكانية لاختراق هذا الفضاء الموصد مما سيجعل مواقفهم

---

(17) مجنون الأمل ـ ص 77 .

(18) بامو ـ ص 88 .

تبريرية كثيراً أو قليلاً، وسينعكس كل ذلك الشعور على معنوياتهم وقدرتهم على المواجهة فتجد الواحد منهم يعاني من العزلة والإحساس بالذنب فضلاً عن افتقاد الحرية.

وفي الحق، فإننا لا نعثر على هذا الشعور أو شبيه به لدىٰ فئة النزلاء السياسيين أي أولئك المعتقلين في قضايا سياسية أو وطنية، لأن هؤلاء يكونون، في العادة، من الوعي وصلابة الإرادة بحيث يحوّلون فترة إقامتهم في السجن إلى فرصة للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النضالية على نحو ما سنعاين في كثير من الروايات التي تعرض علينا فضاء السجن بوصفه بؤرة للنضال والتواشج... وإنما نلمس هذا الاحساس القاهر بالعجز في الغالب لدى سجناء الحق العام الذين تكون الجرائم والمغامرات هي التي ساقتهم إلى أقبية السجون لقضاء مدة عقوبة قد تطول أو تقصر.

وتقدم لنا النصوص الروائية ملامح هذا الموقف العاجز واليائس لدى هذه الطائفة من النزلاء الذين يعانون من انغلاق الفضاء السجني أكثر من غيرهم لما يغمرهم فيه من شعور بالمهانة والعزلة: «انظروا إلى هذه الكوة إن قضبانها سميكة بشكل مخيف، لا مجال للتفكير في خلعها، قوة ألف حصان لن تقدر على ذلك، والباب وراءه الحارس بالسلاح والأرض مسلحة بالاسمنت، والجدران سميكة كالأسوار التاريخية تحتاج إلى المردة.. ونحن.. لا نقوى حتى على نبشها، أرأيتهم أنه لا سبيل إلى الخروج من هذا المكان؟»[19].

بهذه الطريقة إذن يجري تثبيت العجز الناجم، لدى النزلاء، عن انغلاق المكان واستحالة اختراقه وذلك في محاولة لتغطية مشاعر الاخفاق التي تعتريهم بغطاء تبريري يقوم أساساً بالتأكيد على الطبيعة المغلقة والصارمة لهذا الفضاء الذي يحجب عنهم أفق الحرية. فالنزيل هنا يعاني من هذا الوضع الجديد على نحو مضاعف، مادياً ومعنوياً، أي بجسده وروحه معاً، ولذلك فهو لا يفلح سوى في تأبيد معاناته والدفع بها إلى المدى الأقصى: «إن الشاب نعيماً يجلس في ركن نادي الجدران باردها! وقد بسط رجليه ليدفئهما بشعاع الشمس الذي ينفذ إليها من خلال فتحة صغيرة ذات قضبان حديدية سميكة سوداء... إنه ينظر إلى نفسه وما آلت إليه يتأمل حاله وما أصبح عليه»[20] وهنا يصبح الفضاء السجني بؤرة للعجز قاهرة تتربص بالشخصيات النزيلة لتضاعف من معاناتها كما تصور ذلك هاتان الروايتان اللتان لم يلتفت إليهما النقد المتداول. ومن الواضح أن النموذجين الأخيرين إنما يؤشران على غياب تلك الصيرورة التي تؤدي إلى التآلف والتواشج بين النزيل ومكان إقامته، بل

---

(19) حميد لحمداني. دهاليز الحبس القديم. مطبعة فكيك 1979 ص 16.

(20) محمد بنتهامي. ضحايا حب. مطبعة فضالة. 1963. ص 133.

إنهما يذهبان إلى أبعد من تقرير غياب هذه العلاقة حين يكشفان عن الانطباع المنفر الذي يخلقه الفضاء السجني لدى تلك الفئة الخاصة من نزلائه.

على أن السجن وإن كان يراد به في الاستعمال اللغوي السائد ذلك المكان الذي تنعدم فيه الحرية، فإن الروائي يمكنه أن يعطيه، في بعض السياقات، بعداً جديداً ودلالة مخالفة وغير متطابقة مع التفسير الاصطلاحي الشائع. وهكذا مثلاً تتحول كلمة (سجن) عن معناها التداولي لتمتلىء بدلالة جديدة وغير معهودة، ويصبح السجن موضوع ثنائية مفارقة تجمع بين افتقاد الحرية وحرية اللقاء، وفي (دفنا الماضي) كما في (المعلم علي) و (بامو) نواجه هذه المفارقة الدالة في تجلياتها القصوى حيث يكف السجن عن أن يكون مكاناً للحبس والاكراه ليصبح مكاناً محتملاً بل مرغوباً لأنه سيتيح الاتصال بين شخصيات المناضلين الذين كانت لقاءاتهم، وهم خارج السجن، موضوع مخابرات واستنطاقات: «لم يكن عبدالرحمن يحسّ بأنه فقد الحرية أو أنه سجين، وإنما كان يشعر بأن السجانين أتاحوا له فرصة لم تكن حياة الحرية تمكنه منها إلا لماماً، وهي الاتصال بهذه النخبة من المناضلين. كان يعرفهم عن بعد، وكانت زيارتهم تكلفه أو تكلفهم تحقيقاً بوليسياً دقيقاً. ولكن السلطة هذه المرة قد جمعتهم في قفص ومع ذلك كانوا يشعرون جميعاً أنهم يتمتعون بالحرية التي لم يكونوا يذوقون طعمها: حرية التفكير معاً وتبادل الرأي ووضع الخطط للمستقبل»[21].

هكذا سيحتمل السجن، في الرواية، معاني مضادة ينتقل معها، كما هو الشأن هنا، إلى عامل مساعد على لقاء النزلاء وإقامة الاتصال بينهم، والدلالة التي يكتسبها السجن في هذا النص ستجعل منه مكاناً لائقاً لفتح الحوار وتبادل التجربة بين السجناء بل إنه سيكون «فرصة العمر» بالنسبة للبعض منهم لأنهم سيستمدون منه المعرفة اللازمة التي توسع أفق رؤيتهم للأشياء والعالم ويؤهلهم للعمل الوطني بصورته الصحيحة، وفي هذا المعنى نقرأ في رواية (بامو) عن تجربة (باسو) في سجن العاذر: «. . . وذلك بالإضافة إلى ما أتيح له من فرص الاتصال مع مناضلين يمثلون مختلف مستويات المجتمع المغربي جغرافياً وفكرياً واجتماعياً. وظهر له أنها فرصة العمر بعد أن انكشفت له الحجب عن أشياء أخرى (. .). فمن هؤلاء الناس من يتحدث عن شؤون العالم في أميريكا وانجلترا، ومصر وغيرها من الأقطار والآفاق كما كانوا يتحدثون عن أشياء وقعت في المغرب، ولم تصل أخبارها إلى قريته وويزغت»[22].

(21) دفنا الماضي. ص 338.

(22) بامو. ص 89.

وأكثر من ذلك ففي رواية (المعلم علي) سيصبح السجن مدرسة لتخريج المناضلين لما يبثه السجناء السياسيون، مثل علي والحياني، في زملائهم من مشاعر الوطنية ومعرفة بطرائق النضال ووسائله: «كانا يحاولان تكوين المسجونين تكويناً خلقياً وتربيتهم على روح النظام والامتثال والعمل، ويختار كل منهما العمال ليكون خلية وطنية عمالية تستعد في السجن لتخرج إلى الحياة شاعـرة بإنسانيتها عاملة على تحرير الإنسان من الآخرين»[23] .

إن السجن، الذي أعدّ أصلاً لعزل الإنسان وشل قدراته الخلاقة، سيمسي فضاء منتجاً ومحفزاً على التصحيح وإعداد المناضلين وذلك بفضل إرادة التنظيم والعمل التي تحرك من يأهلونه. فالعامل (الصفريوي) الذي يدخل السجن وليست له أية معرفة أو تجربة سياسية سيخرج منه، بعد شهر، وهو «يحمل توصية من علي إلى الجامعي، وسرعان ما أصبح عاملاً في سكة الحديد وأصبح عضواً نشيطاً في خلية وطنية، وكان مساعد الجامعي في إبلاغ التعليمات إلى عمال سكة الحديد»[24] . وعلى هذا النحو يتأكد الدور الجديد الذي أصّلته الرواية المغربية للسجن بوصفه مصدراً لتعبئة الشخصيات بالخبرة والوعي الوطني.

وكما يكون فضاء السجن مسرحاً للقاء والتعارف بين النزلاء أو ميداناً لتلقي المعرفة والوعي فإنه يفلح أيضاً في أن يكون مصدر راحة وطمأنينة بالنسبة للبعض الآخر منهم، وعن هذا الشعور يعبر أحمد، وهو سجين، في رواية (بدر زمانه): «الحياة الآن أحب إلي، منظار جديد على بصيرتي. دم جديد في عروقي وكيان جديد. لو كنت أعلم أن السجن يصنع كل هذه المعجزات لدخلته منذ زمان. لا خوف. نومي هادىء. لا شيء من كوابيسي المعتادة، أكلي هادىء. مشاريعي للمستقبل واضحة بعد سنوات السجن، مهما تطل»[25] .

وعندما يصبح السجن مكاناً لاستجلاب المعرفة والتجربة، أو حتى مجرد مصدر للالفة الضاربة بين النزلاء فإنه ينزاح عن دلالته الأولى الواقعة في أصل نشأته، من حيث هو فضاء مغلق يصادر حرية المقيمين فيه بالحجز والعزلة، ليعانق دلالة مفارقة تنتقل به إلى الطرف الثاني من المعادلة حيث ستختل القواعد المنظمة للمكان وتصبح القرائن الخارجية وحدها هي المتحكمة في دلالته، وينجم عن هذا الانزياح الدلالي الملمع إليه انزياح آخر، مواكب، يحدث في موقف الشخصية إزاء المكان الذي تقطنه، فقد يحل الشعور بالالفة

(23) المعلم علي. ص 340 .

(24) نفسه. ص 344 .

(25) مبارك ربيع. بدر زمانه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1983 . ص 121 .

لديها مكان الإحساس المنفّر بالوجود الذي اعتاد السجن أن يفشيه لدى نزلائه: «لم يجد السجينان في حياة السجن ذلاً، وإنما شعَرا بغبطة لم يكونا يتوقعانها وهما يضحيان من أجل فكرة، من أجل عمل، من أجل طبقة تعيش حياتها باحثة عن لقمة خبز نظيفة»[26].

ولعل مبعث هذا الشعور الغريب إزاء عالم السجن الذي يكشف عنه علي والحياني في هذا النص يمكن أنْ يؤول بالفهم الخاص الذي يحملانه لهذا الفضاء الذي، وإن كان مغلقاً ومقيداً، فهو لم يكن يقف دون عملهما ونضالهما، من داخله، عن طريق تكوين السجناء وتوعيتهم وإعدادهم لتحمل المسؤوليات في الخلايا الوطنية. ونفس هذا الشعور هو الذي سيجعل (باسو) في رواية (بامو): «يتمنى أن يمكث أكثر من المدة التي قضاها سيدنا يوسف في سجن الولي العزيز بمصر، كما تعود أن يقول باسو نفسه»[27]. وفي هذين النصين الأخيرين، كما في غيرهما كثير، سينجح السجن في أن ينفي الحرية ويغيبها دون أن يملك القدرة على سلب الإرادة وتدجين الإنسان، بل إنه قد يمثل إغراء حقيقياً يدعو لإطالة البقاء فيه، وفي بعض الأحيان فإن غياب مفهوم الحرية نفسه يصبح موضوع تساؤل... وهكذا فكما اختلّت دلالات المكان فإن المواقف والمفاهيم المصاحبة له أو المنبعثة منه ستصاب أيضاً بالاختلال وانعدام التطابق، ولذلك علينا أن لا نعجب عندما نصادف بعض الشخصيات التي تشعر، وهي نزيلة السجن، بحرية لا حد لها: «أحس أني لم أكن حراً في لحظة من حياتي مثلما أنا الآن. أتساءل وأنا أقابل أياً من زواري، تفصل بيننا القضبان، عمّن يوجد داخلها ومن يوجد خارجها؟ أين الرحابة وأين الضيق؟»[28].

إن هذا الاختلال الكامل الذي يلحق أبعاد المكان (الداخل والخارج، الرحابة والضيق) سيثمر لنا اختلالاً دلالياً أعمق وأكثر تأثيراً فيما يخص مفهوم الحرية ذاته، فأي حرية نعني عندما نتحدث عن احتجابها أو افتقادها داخل السجن باعتباره فضاء شديد الانغلاق؟ إن الطابع المفارق لهذا المفهوم يقودنا إلى القول بوجود الحرية داخل الإنسان وليس خارجه أو في محيطه، وذلك لأن الخارج، في العادة، يكون مجرد قشرة شفافة ومتغيرة ولا يمكن الوثوق بمظهرها، وإلا فكيف يمكن تفسير التحسر الذي يشعر به النزيل وهو يغادر مكان إقامته الإجبارية (السجن) ويستعيد حريته (الخارجية) إذا لم يكن بعنصر الالفة والاستئناس بطبيعة المكان وما يحيط به من حواجز ومحظورات: «وقد رأيت سجناء من الذين يسميهم

(26) المعلم علي ص 340.

(27) بامو. ص 89.

(28) بدر زمانه. ص 122.

المجتمع «مجرمين» يودعون أصدقاءهم ونزلاء عنابرهم وفي وجوههم حسرة وفي عيونهم دمعة ألم. . »[29] .

وكما أن هناك شخصيات تلج السجن وهي تشعر بالغبطة (الحياني وعلي) في (المعلم علي) أو تكتشف فيه «فرصة العمر» التي لن تتكرر [(باسو) في رواية (بامو) وعبدالرحمن في (دفنا الماضي)] فإن شخصيات أخرى ستكون «مضطرة» لمغادرة العالم السجني، بسبب انقضاء فترة العقوبة، وهي أشد ما تكون تحسراً عليه: «بعد أسبوع تفتح البوابة عنه، وتغلق دونه. لقد بدأ العد العكسي ومنذ اليوم، فكل يوم يمرّ لن يعود عليه وهو في السجن. هيأ حفلاً شيقاً، عيداً غنياً بما لذ وطاب من مأكول ومشروب، وقد بدا مع ذلك أقل ابتهاجاً مما كان ينتظر من مثله. أبدى له الملاحظة أكثر من واحد، فكان جوابه أنه يعزّ عليه مفارقة صحبه، بعد العشرة الطويلة»[30] .

هذا هو الشعور الذي كان يغمر (مصطفى لكرد) عندما كان يُنهي آخر أيامه في السجن. وهذا الموقف من السجن، كمكان للاقامة الجبرية، يعزز ويؤكد ما ذهبنا إليه من أن الإنسان قد يعقد صلات وشيجة مع الفضاء والمحيط الذي يقيم فيه وتنشأ بينهما ألفة حتى ولو كان ذلك المكان يصادر حريته ويقيد حركته ونشاطه أو يعوقهما.

على أن هذا الشعور إزاء مغادرة السجن يظل استثنائياً ولا يمكنه تعميمه أو اتخاذه قاعدة ثابتة وذلك لما يمثله من خرق لدلالة السجن بوصفه فضاء مغلقاً محدوداً في مقابل العالم المنفتح الذي يمتد إلى ما لا نهاية فيما وراء الأسوار. . .

2 - 1

فضاء الزنزانة:

ليس السجن فضاء انتقال وحركة، وإنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات، وفضلاً عن ذلك فإن الإقامة في السجن، خلافاً لما سواها، هي إقامة جبرية لا يد للنزيل في تحديد مدتها أو مكانها. يضاف إلى ذلك اتصاف فضاء السجن بالضيق والمحدودية، وهما صفتان قد لا تعرفهما أماكن الإقامة الاعتيادية كالبيوت والمنازل. ولذلك كان من الطبيعي أن تنعكس محدودية المكان، في السجن، على حركة النزيل وتقلص من قدرته على الانتقال داخل فضاء محدود قبلياً ضمن أسواره وأسلاكه، وذلك لأن المكان لا يكون سوى انعكاس أي

---

(29) سبعة أبواب. ص 181 .

(30) بدر زمانه. ص 173 .

نتيجة للتجربة الفردية أو محاولة التأثير على العالم[31] .

ويزداد التضييق على حركة الشخصية عندما تكون نزيلة زنزانة انفرادية متناهية الضيق وسيئة التهوية مما يجعل قدرتها على الانتقال تختزل إلى الصفر. ويقدم لنا اللعبي في (مجنون الأمل) مثالاً فريداً بدقته واتساع دلالته وذلك في سياق تأملاته حول المحدودية التي يتصف بها الفضاء السجني: «تمشي بعض خطوات في زنزانتك. لا تفكر بأي شيء. بل كنت تتعاطى لأحد التمارين الحسابية الذهنية التي تلذّ للسجناء. أربع خطوات مضروبة في اثنين تساوي ثمانية. بعد مائة ذهاب وإياب يمكن للمرء أن يقطع حوالي نصف كيلومتر. في ساعة من المشي، ألف ذهاب وإياب أو ما بين أربعة وخمسة كيلومترات، أي نزهة كبيرة»[32] .

إن النزيل هنا يلجأ، لمواجهة ضيق المكان، إلى الخديعة. إنه يحتال لكي يخرق قانون المحدودية الصارمة التي تطوق الفضاء السجني، ولكنه لا يفوز في ذلك إلا بقدر ضئيل من الوهم سرعان ما يتبدد ويصير أدراج الرياح عندما توقظه حقيقة الجدران الصلبة التي تظل تحتضنه «كسيف في غمـده».

على أن ذلك الوهم لا ينجح سوى في أن يكون حلاً مؤقتاً يدفع غائلة الضيق والعزلة عن النزيل ولسان حاله يقول: وهمٌ موجود خير من حقيقة مفقودة... وفي الواقع فإن محدودية الفضاء السجني ستشكل عبئاً إضافياً يشلّ حركة النزيل بعد أن عطّل السجن قدرته على الانتقال ومبارحة المكان: «ستة شهور في زنزانة ضيقة، تحد آفاق نظري جدران سميكة متعالية، ويكبس على نفسي سقف عنيد، وكل زادي من نور وهواء ينفذ من نافذة معلقة تتقاطعها قضبان حديدية سميكة، كنت أسير في رحابها خطوة أو خطوتين ثم ينتهي بي الأمد أمام جدار صارم أو باب مقفل يأمرني: أن أقف»[33] فالحدود المكانية، التي يفرضها السجن على نزلائه، تكون غاية في الصرامة مما يجعله فضاء معادياً أو ملزماً يقضي بوجود شخصية ما في مكان محدد وثابت ويثقلها بالواجبات والمحظورات. وتلعب الزنازن والمحابس الانفرادية دوراً حاسماً في إفشاء الحد الأقصى من هذا الشعور المدمّر بمحدودية المكان لدى النزيل، ولعل ذلك هو السبب في جعل الإقامة الانفرادية بالزنازن مخصصة لمضاعفة عقاب الخارجين عن قانون السجن بهدف عزلهم وتشديد الخناق عليهم لأن: «الوحدة هي

---

(31) Weisgerber. p. 11.

(32) مجنون الأمل. ص 65 .

(33) سبعة أبواب. ص 196 .

التي تعطي السجن معناه الحقيقي، ولذلك كان الانفراد عقاباً للسجين وليس النظام العادي في السجون العادية»[34].

ويبدو نظام السجن، لأول وهلة، عادلاً بشكل لا يصدق حين يقيم تراتبيته الخاصة فيجعل المرافق العادية لعموم السجناء ويخصص الزنازن للمذنبين منهم... ومن هنا تكتسي الزنزانة طابع المفارقة داخل فضاء السجن الضيق والمغلق أصلاً.

وتحمل لنا بعض النصوص المدروسة تفصيلات عينية دقيقة عن فضاء الزنزانة تلتقط فيها مختلف مظاهر العقاب المضاعف الذي تفرضه على نزلائها بحيث يتجدد لدينا الاعتقاد في «عدل» النظام السجني الجاري به العمل. وتسعفنا رواية (سبعة أبواب) بنموذج وصفي يعرض لهذا الفضاء الاستثنائي بالتصوير ويحيط بجميع الاحداثيات التي تشكل طوبوغرافيته ومناخه الفيزيقي والنفسي: «والكاشو غرفة مظلمة لا نور فيها ولا هواء ولا ماء، وطاؤها حصير وغطاؤها سقف متداع نخرته الرطوبة والبرودة والقدم، غرفة عقاب للخارجين عن قوانين السجن وتعليماته، لا يتناول المذنب فيها غير كوبي ماء وكسرتي خبز جافتين مما تعافه الكلاب، وله بذلة خاصة تمتاز بالقدم والخروق والثقوب لا تستطيع أن تقي برداً أو تدفع حراً»[35].

إن الانتقال بالنزيل من الحياة «العامة» التي ألفها ضمن الفضاء الآهل نسبياً داخل السجن إلى الزنزانة الانفرادية برسم العقاب سيبدد ما تبقى من الامكانات الضئيلة في الحركة والاتصال بالعالم المحيط ممّا سيؤثر بكيفية سلبية على معنويات النّزيل ومقدرته على المواجهة.

وهذه العزلة التأديبية المفروضة على نزيل الزنزانة هي التي ستعمل على إفشاء الشعور بالعجز والإحباط وإشاعة مناخ تراجيدي يقل نظيره في الفضاءات الموصدة الأخرى بحيث يصبح المكان فيها عبارة عن بؤرة للكثافة والعتامة وفقدان اليقين: «الزنزانة لم تتغير - متران ونصف على متر ونصف. يشبه السجين وسطها سيفاً ملطخاً بالدماء وضع في الغمد. الجدران في مكانها، كثيفة وصلبة، السقف عارٍ، مثل بطارية استنفذت طاقتها»[36]. وبصرف النظر عن هذا الطابع الدرامي الذي يميز فضاء الزنزانة ويعطيها بعدها الاستثنائي

---

(34) نفسه. ص 184.

(35) سبعة أبواب. ص 154 - 155.

(36) مجنون الأمل. ص 59.

داخل عالم السجن فإن ما يجب التأكيد عليه هو أن المظهر المادي للفضاء في الوقت الذي يؤشر على محدودية الزنزانة فإنه يؤكد كذلك على ذلك الطابع الدرامي الذي تدمغ به وعي النزيل بحيث تتعمق لديه مأساة التجربة الانفرادية في السجن. . .

ولما كانت الزنزانة تقع في قاعدة هرم تراتب الفضاءات الذي يأخذ به التصور السجني فقد انعكس ذلك على وضعها وجعل منها المكان المغلق بامتياز كما أكسبها صفة تمثيلية لا سبيل إلى الطعن في مصداقيتها. فليس هناك، في الحقيقة، ما هو أكثر تعبيراً وإفصاحاً عن دلالة الفضاء السجني من عالم الزنزانة الانفرادية التي تبدو، عند مقارنتها بالمرافق السجنية الأخرى، وكأنها تختزل جميع القيم والدلالات التي ينهض عليها السجن كفضاء مغلق معدّ للاقامة الإجبارية.

إن الزنزانة ستكون مسرحاً تتحقق فيه مختلف فصائل الاضطهاد والالزام والمصادرة على شخصيةالنزيل، ولن تعود الإقامة الجبرية في ذاتها، بالنسبة إليه، سوى مظهرٍ عقابي ثانوي وظل هزيل يمكن تجاهله أو حتى الاستئناس به في أية لحظة.

2 - 2

فضاء الفسحة:

في أفق هذا القانون السجني المبطّن بمنطق غادر ستبدو فترة الفسحة كواحة في صحراء لا حد لها، وسيصبح حلولها شبيها بحجر يرمى به في بركة اليومي الآسنة لأنها ستشكل استثناء أو خرقاً لقاعدة سجنية صارمة. فالدقائق القليلة التي يقضيها النزيل في ساحة الفسحة ستتحول إلى متعة حقيقية تخلخل الرتابة اليومية التي يغرق فيها السجن بوصفه مكاناً للاكراه الجسمي والنفسي وعزلاً عن الممارسة الخلاقة في المجتمع.

نقرأ في (سبعة أبواب): «وكانت الفسحة اليومية الأولى في الصباح لا تعدو خمس عشرة دقيقة نخرج إليها مجموعة نستنشق هواء تحت سماء مكشوفة، ونقوم بحركات رياضية خوفاً على عضلاتنا أن تتجمد من كثرة الجلوس في مكان رطب بارد لا هواء فيه ولا نور ولا شمس، وكان مكان الفسحة لا يعدو ثلاثة أمتار مثلثة لا مربعة، ودخلنا ثلاثتنا، واندفع باب الفسحة مرة أخرى ليوصد من ورائنا»[37] ومن المؤكد أن مكان الفسحة يقع داخل عالم السجن بحيث يظل خاضعاً لالزاماته ومحظوراته، ولكن ثمة تحوّل مهمّ يقضي بجعل فضاء الفسحة بمثابة النقيض الطبيعي لفضاء الزنزانة. فإذا كانت الغاية من وجود الزنزانة هي

---

(37) سبعة أبواب. ص 93.

تفريغ ذهن النزيل من كل ما له صلة بالحرية المفقودة وارتياد العالم الرحب فإن مكان الفسحة، عكس ذلك تماماً، سيكون أكبر خزان لملامح تلك الحرية المفتقدة بالنسبة للنزيل. ولكن حذار من الانزلاق وراء الكلمات، فنظام السجن عندما يسطر تراتبية لمرافقه ويضع الزنزانة في أسفلها ويجعل الفسحة في قمتها فإنه لا يكون ينشد من ذلك سوى تثبيت قيم الحجز والاقصاء التي ينهض عليها. . . ولذلك فالنظر إلى فضاء الفسحة من زاوية اتساعها أو ضيقها ينبغي أن يتم بالقياس إلى فضاء السجن المحدود أصلاً وليس بالمقارنة مع الأماكن العادية الموجودة في حياتنا خارج الأسوار. فضمن هذه الحدود فقط يمكن أن نفهم الاستثناء الذي تمثله فترة الفسحة في حياة النزيل ونستشف مقدار المتعة أو المعاناة التي تولدها الفسحة لديه: «الساحة مربع أو مستطيل تحوله خطواتك إلى دائرة، أن نمشي معناه الدوران دون الالتفات. عندما يمشي المرء بشكل دائري . . . لا يحتاج للالتفات كي يلقي نظرة على المسافة المقطوعة. المشي ليس له امتداد، إنه دورة يحمل فيها المرء نفس المشهد، مما يجعله يشعر وكأنه يدور حول نفسه»[38].

إن الفسحة هنا تصبح موضوع مفارقة بارزة حين تكشف لنا عن الطابع الاقليدي، المتناقض من أساسه، الذي يحكم التصور السجني للمكان. وعلّة ذلك أن الفسحة تجمع في دلالتها بين ضيق المجال ومحدودية الحركة في الوقت الذي يُراد منها، في الاستعمال الشائع، أن تشكل قطيعة، وإن نسبية، مع هذه الرموز السجنية المألوفة.

وفي الظاهر، فإن ساحة الفسحة ستكون المكان الملائم الذي يستعيد فيه النزيل بعض صفاته الانسانية التي دأب السجن دائماً على إذابتها والاجهاز عليها، فبمقدوره أن يسعى حسب «مشيئته»، فهو مخير بين أن يمشي أو «يدور» أو أن يتأمل الفضاء الطبيعي المحظور عليه. «في هذا المثلث الضيق الاعطان تقوم أسوار عالية يعلوها حارس يراقب حركات المعتقلين، ولكن الأسوار العالية - من حسن الحظ - لا تمنعك من أن تتطلع إلى رقعة مثلثة من السماء تنعم بزرقتها وانفساح آفاقها وبهاء ألوانها»[39]. هكذا ينجح النزيل، أثناء فترة الفسحة، في اختراق الحواجز وتخطي الحصار المقام حوله ليتطلع متأملاً في ذلك الفضاء الطبيعي الذي ظل يفتقده آناء الليل وأطراف النهار، وتبدو السماء، في ناظريه، كما لو كانت عالماً جديداً زاخراً بمشاهد لا عهد له بها: «يرفع المرء عينيه إلى الأعلى. تتخذ السماء مكاناً لها. محيط حقيقي هذا. السحاب يتسابق، يمد أذرعا مداعبة، أفواه مرعبة لدينصورات منقرضة، اجنحة من ضباب تمتد تطبق مدوية على الجنبات. تظهر طائرة في

---

(38) مجنون الأمل. ص 61.

(39) سبعة أبواب. ص 95.

الفضاء المكعب، مثل مركبة وافدة من المريخ، ثم تختفي وراء الأسوار تاركة لبضع ثوان ذيول دخان شاراتها، طيور تهوي من الأعالي في ارتخاء، وعندما تكاد تتحطم على رأسك، تستأنف تحليقها، تتجمع، تنتظم في لوالب ثم تتفرق من جديد إلى فيالق من قبائل متعصبة. لكن ليس في وسعك أن تشعر إثرها لا بالغيرة ولا بالحزن، تتأمل بإعجاب وهدوء، فضيحة الحرية اللاواعية هذه»[40].

وفي هذا النص، الطويل نسبياً، نعثر على تراكم إشاري مركز لاهم العناصر المتحركة ضمن هذا الفضاء (سحاب، ضباب، طائرة، أسراب طيور) والتي تلتقطها عين النزيل المرهفة وتعرضها أمامنا بمهارة تضارع أرقى آلات التصوير الفوتوغرافي. على أن هذا الالحاح، من جانب النزيل، على تعقّب ووصف جميع مشاهداته وإيراد التأملات المتأتية عنها لا يمكن أن نفسره سوى بالتعلق الشديد الذي يشدّه إلى هذا الفضاء الطبيعي الممنوع، أما السر في التركيز على مشهد السماء فلأنها كانت، ببساطة، الفضاء الوحيد المتاح لرؤيته... فمحدودية مكان الفسحة وعلو الأسوار المحيطة به يضاف إلى ذلك الوضع الذي يتخذه النزيل ضمنه، كل هذا يقلص من مجال رؤيته للأشياء ولا يترك أمامه أية إمكانية لاستطلاع الفضاء الطبيعي المحتجب، ولذلك وجدنا أنظار النزيل تقف أمام خيارين: فإما أن تلتصق بتلك القطعة المتناهية الصغر من السماء في محاولة لرصد جزئياتها وتفاصيلها واقتناص الحركات التي تتخللها على نحو ما يبرز ذلك النص السابق، وإما تختار إغراق مشهد السماء ذاك في سيل من التأملات والاستطرادات الوصفية كما لو أن المقصود هو التستر على نقصان ومحدودية ذلك الفضاء المتضائل باستمرار الذي يسمح مكان الفسحة برؤيته:

«واعتقد أني لم أرَ السماء جلية مترعة بالحسن كما رأيتها من خلال المثلث. كانت تصفو حتى لكأني أكاد أرى وجهي في صفاء وجهها رغم الابعاد السحيقة فيما يخيل إلى نظري. وكانت ألوانها تتفاعل مع ما في نفسي من ألوان (...) وكانت أحياناً تغلّفها السحب فيتجلى فيها هذا الصراع الضوئي الذي يعطي ألواناً فضية زاهية أو سحابية غامقة، وكانت أحياناً تشع الشمس في جنباتها فتحسبها ذهبية فاتنة. وكانت في بهائها وجلالها تستبد بناظري حتى لكأني أتطلع إلى الحرية بين أحضانها. كانت المتنفس الوحيد الذي أتخلص فيه من عالم السدود والقيود فأجد في رحابة صدرها وامتداد آفاقها (المقصود الفسحة) ما يخلّصني من رقابة السجان وانطباق جدران الزنزانة»[41].

(40) مجنون الأمل. ص 61.

(41) سبعة أبواب. ص 96.

ينمو الفضاء المكاني من خلال هذه المعالجة عبر ملفوظات تأملية وتضمينية توسّع أفق الرؤية لدى النزيل وتجعله يقيم علاقة جديدة مع مشهد السماء، فالانطباعات البصرية التي يولدها نظره الفاحص إلى هذا الفضاء الضيق ستحول تلك المحدودية، التي يتسم بها مشهد السماء، إلى مصدر للاتساع الدلالي تنوب فيه التعليقات والاستطرادات مناب الرحابة المكانية المفتقدة. وعلينا أن نعترف بأن عين النزيل تتحدى تلك التحديدات الصارمة التي تعوق، في المعتاد، تحقق الرؤية الاشتمالية للمكان وذلك بفضل الاهتمام المتزايد الذي توليه لمشهد السماء باعتباره فضاء استثنائياً بديلاً يخلص النزيل «من رقابة السجان وانطباق جدران الزنزانة». وإذا كنا «في دنيانا لا نطمح إلى السماء وقد تمر الأيام والشهور، فلا نلق بعيوننا إلى السماء»[42] فإن النزيل ليس له من تلك «الدنيا» سوى هذه القطعة من السماء، يرنو إليها ويوسعها تأملاً وملاحظة وتشريحاً...

إن الفسحة ستكون هي المكان المناسب للاتصال بالفضاء الطبيعي المحظور، فهي التي ستفتح أمام النزيل أفقاً مغايراً يخرق به مألوفية عالم السجن (متمثلاً هنا بمشهد السماء). وبالرغم من محدودية هذا الأفق الناجمة عن تقيّده بالالزامات التي يقرها النظام السجني فإنه قد أخصب مخيلة النزيل وسيحفزها على الذهاب بعيداً في تأويل الدلالات التي يوحي بها إليه، وهنا تكمن أبرز الخصائص النوعية التي تميز فضاء الفسحة عن الأماكن والمرافق السجنية الأخرى حيث الانغلاق التام هو الصفة الأساسية...

2 - 3
فضاء المزار

لقد كشف لنا استقراء تنظيم المكان السجني حتى الآن عن وجود مراتب متباينة داخل فضاء السجن مقسمة بحسب انغلاقها وصرامة حدودها، وتقع الزنزانة في أسفلها، وأما الفسحة، وهي نقيضها الطبيعي، فستكون في قائمة الترتيب بفضل انفتاحها النسبي والصلات التي تتيح للنزيل عقدها مع الفضاء الطبيعي المحيط به، ولكن مكان الزيارة هو الذي سيتبوأ، من دون شك، المركز الهام في تلك التراتبية لأنه سيشهد لقاء النزيل بالفضاء الانساني ممثلاً في زواره وما يحملونه له من أخبار وما يمدونه به من أنباء عن العالم الآخر.

وضمن هذه التراتبية العامة سيتخذ المزار سبيلاً للتعبير عن دلالة الفضاء السجني المنفتح نسبياً على العالم الخارجي، ومن ثم سيكتسي أهمية بالغة لأنه سيكون مجالاً

(42) نفسه. ص 95.

للاتصال وتبادل الحديث واستقبال الانباء من الخارج (خارج السجن)، وفيه سيستعيد النزيل بعض صفاته الانسانية المفقودة وعلى رأسها إمكانية الحوار مع الآخر، المختلف، الموجود خارج الأسوار، في عالم الحرية.

وإذا كانت الفسحة، بالنسبة إليه، مجالاً للتأمل في الفضاء الطبيعي بصرف النظر عن محدودية ذلك الفضاء في المكان والزمان، فإن فضاء المزار سيكون المكان المناسب لاقامة الاتصال بالعالم الخارجي ممثلاً في العنصر الانساني الوافد. ولعله لأجل هذا السبب كان تعلق النزيل بفترة الزيارة أقوى من انتظاره لفترات الفسحة اليومية مما يدلنا على أن حاجته إلى المجال الانساني تفوق رغبته في التطلع إلى المجال الطبيعي، نقرأ في (مجنون الأمل) ما يلي: «بعد ثلاثة أيام فقط يحين موعد الزيارة، حينئذ يمكنك وضع اليد على شيء ملموس، ستتلقى أخباراً جديدة ستتجدد ذخيرتك الأسبوعية من الأحاسيس والصور الجديدة التي ستغرف منها فيما بعد، كلما تصاعدت إلى حنجرتك مرارة الحياة السجنية»[43]. إن فترة الزيارة هذه وما يترتب عنها من اتصال بالعالم الخارجي ستكون خير معين للنزيل على تحمل صرامة النظام السجني والتزود بالمشاعر الانسانية الطافحة التي لا يستطيع، من دونها، التلاؤم مع محيطه الجديد والاندماج فيه، ومن ثم سيكون فضاء المزار بمثابة خلخلة تزعزع استقرار الرتابة اليومية التي تطوق العالم السجني.

وتسعى النصوص الروائية إلى إعطاء دلالة تعبيرية خاصة لهذا الفضاء وذلك حين تجعله مصدراً للامتلاء العاطفي الذي سيشد النزيل إلى عالم الاحياء ويحفزه على إعادة إنتاج ذاته وعلاقاته ضمن الحدود التي تسمح بها جدلية الداخل والخارج التي تنظم الفضاء السجني وتضبط العلاقات بين نزلائه. فغشيان المزار يصحبه دائماً شعور بالالفة يغمر النزيل ويبدّد الكدر الذي لازمه لأنه سينقله إلى عالم الأحياء (= الأحرار) الذين ظلت تحجبه عنهم الأسوار، ومبعث هذا الارتباط الصميمي بالخارج تفسره تلك الحاجة الدائمة، لدى النزيل، إلى استشراف الممكنات والبحث عن لحظة التعلق العاطفي الموصول بالحوار: «كلمة «بارلوار» لها مفعولها السحري عند جميع النزلاء ـ فهي تعني أن قلباً ما زال يهفو بالود والرحمة جاء ليسأل عن السجين وليستطلع خبره، وهي تعني أن خبراً ما: خيراً أو شراً، سيفاجىء السجين، وهي تعني أن سلة من الطيبات ستمتد بها الأيدي الرحيمة من خلف قضبان الحديد لينعم بها السجين ليلته وبعض يومه»[44].

---

(43) مجنون الأمل. ص 65.

(44) سبعة أبواب. ص 129. وليس صدفة أن الاسم الفرنسي للمزار (بارلوار) يعني في اشتقاقه اللغوي المكان المخصص للحديث.

إن هذا النص الذي يدهشنا بحرارته وصدقه، سيضعنا أمام أهم الدلالات المنبثقة عن فضاء المزار وسيسعفنا أكثر على فهم حاجة الداخل المنغلق إلى الخارج المنفتح الذي سيستمد منه ديناميته وأسباب صموده. فعالم السجن يظل رهيناً، في مدلوليته، بلحظة انفتاحه على عالم الحرية الرحب وهذا هو ما يعطي لفضاء المزار مقدرته الفائقة على إنتاج دلالته الخاصة ضمن الدلالة العامة التي ينهض عليها عموم الفضاء السجني.

وإذا كانت جميع المرافق السجنية تقول دلالتها بصدق وتلقائية من خلال درجة انغلاقها أو انفتاحها على العالم الخارجي، مما سمح لنا بإعداد تراتبية لها، فإن فضاء المزار، مع ذلك، لا يوجب إيهامنا بالاتساع والانفتاح الكاذبين، فخارج دلالته الخاصة المتضمنة في إمكانية التواصل والحوار التي يوفرها للنزيل لا يعود للمزار أي مظهر خاص يميزه عن الفضاءات المتصلة به أو المحايثة له. فليس هناك من شيء يخلصه من إرادة الحجز الكامنة فيه طالما ظل خاضعاً، في وظيفته ودلالته الشاملة، لشروط المنطق السجني. وتتمظهر إرادة الحجز هذه من خلال طبيعة الحيز المكاني الذي يشكل طوبوغرافية المزار والحواجز الحديدية التي تخترق فضاءه: «فتح لها (أي صفية) غرفة فسيحة يقطعها في منتصفها تقريباً جدار قصير يمتد منه حتى يلتحم بالسقف سياج تقاربت خاناته وعلى مسافة متر منه يمتد بموازاته حائط قصير آخر، امتدت منه إلى السقف قضبان حديدية متوازية غليظة. أغلق عليها الباب وعلى الحارس في حين ظهر من باب جانبي وراء القضبان حارس آخر، ثم دلف فجأة وراءه رجلٌ لم تعرفه بسهولة: كبور»[45].

بفعل هذا الوصف المكاني الدقيق الذي انصب على فضاء المزار سوف نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن هندسة أحد أكثر المرافق السجنية انفتاحاً وتعبيراً عن الألفة. وسيكون من اليسير علينا أن نكشف بعض ما يتضمنه هذا الفضاء من مظاهر الحجز والمصادرة التي تنتهي بأن تنفي عنه كلياً صفة الانفتاح أو على الأقل تسطّح معناه وتجعل منه انفتاحاً مبتذلاً وغادراً تكذبه شواهد الواقع العياني: «غرفة ضيقة لا نافذة لها غير بابين يتصل أحدهما بساحة السجن ويتصل الآخر بما بين البوابتين الكبيرتين، يقوم بين البابين قفص حديدي عتيد يصل أرض الغرفة بسمائها، وفي وسط القفص يقف الحارس ليراقب كل كلمة تقال في الجانبين»[46]. وبصورة عامة فسواء كان المزار غرفة فسيحة أو ضيقة أو حتى ساحة في الفضاء الطلق فإن ارادة الحجز تظل قائمة على أكثر من مستوى واحد... من خلال

(45) مبارك ربيع. الريح الشتوية. القسم الثاني. الدار التونسية للنشر. 1978. ص 168.
(46) سبعة أبواب. ص 131.

الاقفاص والقضبان الحديدية التي تخترق المزار وتحوله إلى منطقة منزوعة الحرية، ثم من خلال التواجد المكثف للحراس والأعين والأذان التي تترصد كل ما يصدر من كلام وإشارة.

وباختصار، فإننا نكشف عن هذه الارادة من خلال هيمنة مختلف الرموز السجنية المألوفة التي تعمل على تأكيد الدور الحاسم للحجز والالزام في تشكيل بنية المكان. وللتثبت من صحة هذا الافتراض والوقوف على مقدار إلحاحيّته ومدى اتساعه سنسوق نموذجين وصفيين يظهر فيها المزار كفضاء متسع نسبياً (ساحة) ولكنه، مع ذلك، لا ينجو من تلك الارادة القاهرة التي تسيطر على السجن برمّته:

«وسار الصديقان في اتجاه ساحة الزيارة التي هي عبارة عن حلبة ذات طول أكثر من اللازم يعوزه عرض لازم وواجهة من الشبابيك الحديدية الشبيهة بتلك التي تقام في ساحات السرك أو في حدائق الحيوان»[47].

وفي هذا النص، كما في الذي سيليه، تحيلنا القرائن الطوبوغرافية المستخلصة على فضاء سجني يرتب مرافقه الداخلية وفق مبدأ قارٍ لا يحيد عن دلالة الحجز الواقعة في أصل نشأته، بحيث لا يعود الاتساع الذي توحي به (ساحة الزيارة) سوى مظهر هجين وانطباع زائف لا يصمد طويلاً أمام صرامة تلك الارادة المتفشية في كل بقعة من السجن.

«جلسنا في ظل الأشجار وصلّينا الظهر ثم العصر ثم لاح طابور السجناء فهرعنا إليهم وناديناهم، لكن الحراس حالوا بيننا. وجيء بكشف كتبت فيه الأسماء، ونودي علينا فدخلنا ساحة وجدنا سجناءنا مقرفصين فيها خلف خط أبيض وقصدناهم وقرفصنا خلف خط موازٍ، وسأل عن الفقيه وعن الأخبار لكن حارساً وقف فوقنا فتكلمنا في العموميات»[48].

ويوجد في هذين النصين، الأعلى والأدنى، من القرائن والتفاصيل الدالة ما يدحض مقولة الانفتاح التي سبق وأن أشّرنا على هشاشتها، كما يوجد فيهما ما يؤكد، على نحو لا يترك أدنى شك، بأن فضاء المزار محكوم بما يحكم الفضاء السجني من لوائح وقوانين، بل ويمكن اعتباره، إلى حد ما، الشكل النموذجي المصغر للالزامات والقيود التي يتضمنها عالم السجن الداخلي. على أن أبرز دلالة يمكن تحصيلها بصدد فضاء المزار لا تكمن فقط في تطابق الشروط الطوبوغرافية التي تنظمه مع عموم شروط المكان السجني، ولا في التضييقات المعنوية التي يكون مسرحاً لها، ولكنها تكمن أساساً في الطابع الاشكالي لهذا

---

(47) بامو. ص 92.

(48) ليلى أبو زيد. عام الفيل. مطبعة المعارف الجديدة 1983 ص 55 - 56.

الفضاء، إنه يبدو مكاناً معقداً ومتناقضاً وظيفياً ودلالياً معاً، وذلك ما جعله فضاء إشكالياً بامتياز، وتتحدد إشكاليته في كونه يجمع، داخل حيّز مكاني هو المزار، بين النزيل والزائر أي بين عنصر مقيم في السجن وعنصر طارىء عليه وهو الزائر الذي يمثل عالم الحرية المفقودة. ومن هنا مبعث المفارقة التي تطبع دلالة المزار.

وفي ظل هذاالتطابق وهذه المفارقة يعيد المزار إنتاج دلالته الخاصة (إمكان الحوار ـ والانفتاح على الخارج) دون أن يلغي الدلالات العامة التي يشترك فيها مع المرافق السجنية الأخرى (الانغلاق وإرادة الحجز).

وإذا غـادرنا مقاربة فضاء المزار من حيث هو حيز مكاني ذو أبعاد ومقاسات محدودة وحاولنا اكتناه الشرط الانساني الذي يؤطر أفقه وينتج دلالته فإننا سنصادف تحدياً جديداً يفرض على النزيل والزائر معاً، وهو التحدي الزمني. إذ كما هو معروف لا حقّ لهما في تحديد المدة الزمنية التي سيصرفونها في المزار فذلك مرتهن بلوائح السجن «المدة المخصصة لهذا النوع محددة تحديداً جائراً كأغلبية التنظيمات التي تتضمنها لوائح السجن، إلا أن الحراس يمكنهم التصرف فيها جزراً ومداً على حسب ما يقدم إليهم من رشاوى»[49].

وهنا يصبح للزمن، في المزار، قيمة استثنائية تشكل قطيعة مع مفهومه كبيوغرافيا وتجعله شبيها، في اشتغاله، بعملة صعبة يجري الحرص على تملّكها واستبقائها أطول فترة ممكنة. ولما كانت لغة اللوائح السجنية لا تقبل الاحتمالات أو التوقعات الكاذبة فقد عكست لنا، بفضل صرامتها المعهودة، المنحى الالزامي الذي يشمل معاً الحيز المكاني والمظهر الزمني، وداخل هذا التصور توضح لنا بعض النصوص كيف كانت ضربات المفاتيح المعلنة عن نهاية الزيارة تنتهك الرغبة المتبادلة، بين النزيل وزائره، في استمرار اللقاء وتواصل الحوار «ضرب الحارس الباب الحديدي بمفتاحه الثقيل معلناً أن الزيارة قد انتهت ففتحت فاها لتسأله سؤالاً أخيراً قبل انتهاء الفرصة»[50].

فلما كانت الزيارة هي «فرصة» النزيل الوحيدة لاجراء الاتصال بالعالم الخارجي فإن انقضاءها كان يعني لديه انقطاع كل صلة بذلك العالم لمدة معلومة.

وتتضمن دقات المفاتيح هذه دلالة رمزية غاية في الايحاء فهي تعلن عن انتهاء الزيارة في نفس الوقت الذي تؤشر فيه على معنى الانغلاق والحجز الملازمين لها، ونقرأ في (مجنون الأمل) ما يزيد في تأكيد هذا التأويل: «بدأ الحراس في الدق بمفاتيحهم الضخمة

---

(49) بامو. 92.

(50) الريح الشتوية. القسم الثاني. ص 171.

على الأسيجة التي كانت تفصل بين المعتقلين والزوار، حارس آخر كان يدق على باب المزار. كان عليكما أن تسرعا قبل انتهاء الزيارة»[51].

إن المفتاح يعود، مرة أخرى، إلى احتلال مكان الصدارة بين الرموز السجنية، ولكنه يعود في لبوس جديد يستعيره للقيام بوظيفته الرمزية الجديدة التي لا تتناقض، كما هو واضح، لا في ماهيتها أو طبيعتها، مع الوظيفة الأصلية التي ينهض بها في المعتاد.

والخلاصة أن هذا التحدي المضاعف الذي يواجه فضاء المزار، مكانياً وزمانياً، سيكشف لنا عن طائفة من الأضاليل التي يروّجها جدل الفضاء السجني حول المزار وعلى رأسها صفة الانفتاح التي ارتبطت به ولازمت كل خطاب حوله. والحال أن وراء مظاهر الاتساع والانفتاح البادية ثمة انغلاق داخلي متأصل في المزار تكرسه التحديات المختلفة التي تقف دون استقلاله وتسلب منه كل فرادة أو تميز.

ومن الناحية العملية فإن هذا التحدي المضاعف هو الذي سيعطي لفضاء المزار طابعه الاشكالي عندما سيقوّي الالتباس المخيم على وظيفته ودلالته ويحولها، من جراء ذلك، إلى بوصلة تنظم حركة الدائرة السجنية وتتحكم في اتجاهاتها.

---

(51) مجنون الأمل. ص 117.

II . أماكن الانتقال

1 ـ أماكن الانتقال العمومية

فضاء الأحياء

من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. وتمدّنا دراسة هذه الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك في الخطاب الروائي بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم ستساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتالي الامساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها.

وسنختار، على سبيل الاجراء، التقاطب الذي يجمع بين الحي الشعبي والحي الراقي سعياً وراء توضيح فرضية أساسية نعرضها فيما يلي: هناك، على الأقل، قطبان طوبوغرافيان هما في نفس الوقت قطبان اجتماعيان يتجاذبان هذا الفضاء الانتقالي ولكل واحد منهما ارتباط بقيمة رمزية وإديولوجية يمثلها جزءاً أو كلاً.

وسنعمل على استيضاح هذه الفرضية وتسويغها ثم إعدادها للاختبار، وسيكون علينا، بعد ذلك، أن نكشف بواسطة التحليل الدقيق قدر الامكان عن الكيفية التي يتم بها التشكيل الروائي لطرفي ذلك التقاطب وما قد يوجد بينهما مثلاً من اشتراك أو تضامن أو من تعارض وإقصاء، ثم أخيراً المقارنة بين الفضاءين من حيث دلالتهما الرمزية والاديولوجية.

وإذا سُمح لنا باستطراد قصير لا نخرج فيه عن موضوع النقاش فإننا نريد التشديد هنا على الطابع الجدلي الذي تستند إليه الفرضية المعطاة فالاختلاف الطوبوغرافي بين الفضاءات يصاحبه دائماً اختلاف اجتماعي ونفسي وإديولوجي، وانتقالنا، مثلاً، من فضاء الحي الشعبي إلى فضاء الحي الراقي سيتغير معه نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيماً جديدة وممارسة جديدة.

وهذه الجدلية المتحكمة في العلاقة بين هذين الفضاءين ليست ظاهرة عارضة بحيث

يجوز التقليل من شأنها، وإنما هي بالتأكيد حالة قارة ملازمة وثابتة. وقد دافع عن هذه الموضوعة معظم الذين درسوا الفضاء الروائي، فلوتمان مثلاً يرى أن النماذج المكانية تصبح، بفضل هذه الصفة، القاعدة المنظمة لتصورنا عن العالم أي لنموذج إديولوجي بكامله، كما أن تلك النماذج ستتضمن، في عمومها، وبنسب متفاوتة، صفات مكانية[1].

أما جان فيسجربر (1978) فيأتي ليعدل من اتجاه المشكلة ويلطف من شططها ولكنه يبقي على جوهرها الجدلي، فالفضاء المادي espace materiel يغطيه، في العادة، فضاء نفسي espace psychologique يحيل على ما هو خصوصي (القلب أو الوعي) أو على ما هو عمومي (المجتمع)[2] وأخيراً، فإن هنري ميتران (1980) سيتحدث عن نفس الصبغة الجدلية ولكن بعبارات سيميائية تسعى لتثبيت الدلالة الشاملة للفضاء الروائي: «إن الرواية هي ميتالغة طوبوغرافية من الدرجة الثانية، أما الخطاب اليومي للمواطنين فهو ميتالغة للأشكال الحضرية، والنسق الطوبوغرافي للرواية صحبة السرد المتصل به، هما معاً، ميتالغة لذلك الخطاب»[3].

هكذا يجري إنتاج هذا الجدل الخصب، ضمن الخطاب الروائي، بين الطوبوغرافي والاديولوجي، بين المكاني والاجتماعي، وتمسي كل مقاربة للواحدة منهما مشروطة بمقاربة الثانية ومستلزمة لها فيما يشبه الضرورة.

وحتى نتجنب المزيد من التجريد النظري الذي قد يخفي عنا أو يعتم بعض عناصر المسألة سنجعل من النصوص الروائية نفسها نقطة انطلاقنا في بسط الفرضية المراد الدفاع عنها. وهنا وفي هذا السياق فإن النماذج المكانية ليست نادرة ولا محتجبة في الخطاب الروائي، بل إن ما يندرج منها ضمن الفضاء الانتقالي ربما شكّل، بوفرته وتعدد أنواعه، الحافز الأول لكل محاولة لوصفها وتصنيفها.

وتمشياً مع الخطة المنهجية التي أعلنا عنها عند اختيار التقاطب موضوع الدراسة، فإننا سنشرع بعرض صفات الحي الشعبي بوصفه فضاء اعتيادياً للحياة اليومية للمواطنين وذلك تمهيداً للبحث في تمفصلاته الطوبوغرافية والدلالية الذي سيعقبه إعداد جدولة بتلك الصفات والتعليق عليها بما يوضح أهميتها في تشكيل البنية المكانية في الرواية.

---

(1) Lotman. p 311

(2) Weisgerber. 55

(3) Mitterand. p 197

3 - 1

فضاء الحي الشعبي

يفتتح محمد زفزاف الفصل الثامن من روايته (الأفعى والبحر) بوصف دقيق للحي الشعبي الذي يمر منه سليمان كلما كان يغادر منزل خالته باتجاه المقهى أو البحر: «درب طويل وضيق أمام سليمان. الجدران قديمة مهترئة، والنوافذ ذات الألوان الباهتة تكاد تسقط عن الحيطان مائلة، متشققة، وبعض الأبواب لا تكاد تدخل حتى جسم طفل صغير. أما الشارع الضيق فكان مليئاً بالحفر، وعلى جانبيه حوانيت تعرض بضاعات غير ذات قيمة»(4).

ويرسم لنا الكاتب، في هذا النص، فضاء نموذجياً للحي الشعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضرية. إنه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد إنتاجها بينما يسير به الزمن سيراً حثيثاً نحو فناء محقق. ومع ذلك فالحي الشعبي يظل يحمل هويته الخاصة، كفضاء انتقالي، من دون أن يعبأ برياح التحديث المباغت التي تهب عليه وعلى المرافق والأحياء الأخرى.

بيد أن مثل هذا الوصف للفضاء الذي يكتفي باستعراض التفاصيل الطوبوغرافية وتحديد بنية المكان يظل، برغم أهميته، قليل الفائدة في ذاته وذلك ما لم نجعله في خدمة تأويل الدلالات والعلاقات البنيوية التي تخترق ذلك الفضاء وترسم مساره. ومن هذه الناحية فإن تلك التفاصيل والتحديدات ستسعفنا في وضع اليد على أهم الصفات التي ينبني عليها المكان الروائي وبالتالي ستفتح أمامنا أفق الدلالة الشاملة التي ينهض عليها.

وإذا تأملنا ذلك النص مجدداً، ونظرنا في الكيفية التي يعرض بها أجزاء الفضاء المراد تصويره فإننا سنقف على عدد من الملفوظات الوصفية الموضوعة جنباً إلى جنب بحيث تشكل بانتظامها وائتلافها نسيجاً متماسكاً مما سيسهل علينا إجراء الانتقال من التنويعات الطوبوغرافية المتراكمة إلى مقاربة القيم الدلالية المترتبة عنها ضمن السياق الروائي.

وسنجتزىء من تلك الملفوظات الوصفية صفتين اثنتين ليس على سبيل الانتقاء العشوائي ولكن لأهميتهما الخاصة ولكونهما يتكرران في أكثر من صيغة وشكل: فهناك صفة الضيق أو المحدودية التي ترتبط على التوالي بالدرب والأبواب والشارع، ثم هناك صفة القدم أو العتاقة التي تظهر على الجدران والنوافذ... وعلى هذا النحو يجري إلصاق هاتين

---

(4) محمد زفزاف. الأفعى والبحر. 1979. ص 95.

الصفتين بالحي الشعبي وبكثير من الالحاحية مما سيجعله فضاء مفارقاً من الناحيتين الهندسية والحضرية معاً.

فإذا كان (الضيق) المشهود به يخل بشروط هندسة المكان في المدار الحضري ويعوقه في تحقيق وظيفته بوصفه فضاء انتقالياً يفترض الرحابة والاتساع، فإن صفة (القدم) التي تلازمه، ستفقده مؤهلاته الحضرية وتجعله أشبه بالمكان الأثري منه بالفضاء الآهل المسكون...

وفي الواقع فإن هذا النص وإن كان قد أتاح لنا استنطاق صفات المكان الأساسية فإنه يعجز، بمفرده، عن إمدادنا بجميع المعطيات المتصلة بدلالة فضاء الحي الشعبي. ويبدو هذا العجز، لأول وهلة، وكأنه نتيجة لقصور الوصف المنصب على المكان وعدم كفاية العناصر التي يقدمها. غير أن التأمل الدقيق في المتن الروائي يخبرنا أنه كلما تعددت النماذج التمثيلية لمظهر نصّي معين كلما اتسع مجال التعرف على الدلالة التي يقوم عليها، وأن الفضاء المكون من ثنائية وصفية واحدة (الضيق والقدم هنا) سيشبه إنساناً له أذنان ولكنه محروم من العينين والساعدين والساقين والكليتين إلخ[5].

وإذن، فلا بد من مواصلة الاسترشاد بالنصوص وجعلها تقودنا نحو الالمام الشامل، جهد الامكان، بمكونات الفضاء الانتقالي وتجميع الصفات المتضمنة في الحي الشعبي وذلك لاعداد أو اقتراح قانونه الدلالي...

ومن هذا القبيل من النصوص نقرأ لمبارك ربيع في (الطيبون) نصاً يصف فيه حياً شعبياً اجتازه البطل قاسم صحبة أستاذه النوري وهما في طريقهما لبيت الشيخ المتصوف: «والتوت بهما المنعرجات، في أزقة سلا القديمة الضيقة تفوح منها رائحة الرطوبة والتراب، وبين الحين والحين، يؤدي بهما المسير إلى ساحة فسيحة تتجمع فيها عربات الخضر، والأطفال، والنساء حول سقاية، وترتفع أصوات البائعين، لتسلمها مرة أخرى إلى الضيق»[6].

ويأتي هذا النص المتصل بالحي الشعبي كفضاء انتقالي فيحقق وثبة نوعية في عرض صورة المكان والاعراب عن طبيعة الصفات المشكلة له، وذلك عن طريق الاضافة الجديدة التي يمدنا بها حينما يؤشر على خاصية الاكتظاظ البشري التي تطبع الحي الشعبي.

فبعد أن أكد النص استمرار تواجد الثنائية الملمح إليها في تحليل نصّ زفزاف وذلك

---

(5) Weisgerber. p 15.

(6) مبارك ربيع. الطيبون. دار الكتاب. الطبعة الثانية 1980ص 120.

من خلال تركيز الكاتب على محدودية الفضاء وضيق مجاله ثم عبر إبراز قدمه وعتاقته التي تفوح منها رائحة التاريخ (الرطوبة والتراب) يعود هنا لكي يضيف صفة ثالثة ليست أقل شأناً أو دلالة من طرفي الثنائية السابقة، لأنها ستمكننا من تقدير نسبة الكثافة البشرية ضمن الفضاء الانتقالي وتجعلنا نقف على مظهر مختلف من المظاهر الضرورية لانتاج الفضاء الروائي: الإنسان.

فالحي الشعبي فضاء آهل ومكتظ بكل معنى الكلمة. وهذه الحقيقة وإن كانت بديهية ولا تحتاج إلى ذكاء خاص للتفطن إليها، فهي منصوص عليها في المدونات الحضرية كما هي مشهودة في الواقع العياني وعندما ينقلها لنا النص ويجسدها في إشارته إلى اكتظاظ الساحة بالأطفال والنساء والباعة... فإنه لا يبقينا في حدود البديهي والمسلم به وإنما ينتقل بنا إلى مستوى من الافصاح والوضوح يجنبنا التأويل المغرض للدلالات المتصلة بهذا الفضاء.

وفي رواية (الريح الشتوية) يعود هذا الكاتب إلى تناول هذا الفضاء الأثير لديه ولكن من زاوية أخرى، عبر تركيزه على مظهر القذارة وانعدام الشروط الصحية التي ستميز الفضاء الانتقالي في الرواية المغربية وبشكل خاص الأحياء الشعبية: «وأسلمه الزقاق إلى زقاق آخر أفسح، يخترقه ويتضخم فيه الجدول نسبياً، ليعرج إلى فسحة أخرى طويلة عريضة، يخترقها في الجانب الأيمن حفير عميق تتجمع فيه وتركد سوائل الجداول النتنة. وعلى حافة هذا الحفير تقوم سلسلة حوانيت متراصة للحلاقين وباعة الاسطوانات الغنائية وإعارتها...»[7] إن هذا النص الأخير يمدنا بصفة إضافية جديدة نستكمل بها جدول الصفات الملازمة للحي الشعبي كفضاء انتقالي يتوفر على استقلاله وكيانه الخاص، بل يمكن القول بأن صفة القذارة هذه التي تجري الاحالة عليها هنا من خلال وصف المجاري والمسارب القذرة العابرة لاحياء الكاريان سنطرال ستكون، بدون شك، نتيجة طبيعية لتظافر الصفات الثلاث المتعايشة ضمن فضاء الحي الشعبي.

[الضيق + القدم + الاكتظاظ = القذارة]

وبفضل هذه الاشارات التي أقدمنا على استلالها من المتن الروائي، والتوزيع الذي أجريناه عليها، سيكون بإمكاننا أن نكشف عن الطابع التضامني أو التكاملي الذي يؤلف بينها ويجعل تلك صفات تبدو كما لو كانت صفة واحدة من عدة فئات دلالية. ويكفي للبرهنة على

---

(7) الريح الشتوية. القسم الأول. ص 131.

مقبولية هذا الاعتقاد أن نورد نصاً أخيراً ميزته الأساسية هي كونه يدمج هذه الصفات الأربع في بعضها البعض بحيث تتداخل العناصر والدلالات فيما بينها على نحو يبرز تضامنها وتكاملها: «كل المنسية القديمة صف من الأكواخ المتداخلة يمتد على مساحة قد لا تتسع لأكثر من عمارتين متوسطتين، أمام الأبواب نساء وأطفال وشيوخ. يظهر أنه لا أحد ما زال في الداخل. وسط البركة الصغيرة المتكونة من الماء المستعمل داخل الأكواخ أو خارجها يوجد أطفال وبط لا يكفون عن الحركة والصياح»[8].

وينبع امتياز هذا النص من كونه استطاع أن يكثف، في ملفوظات وصفية مختزلة، مجموع الدلالات التي تتخلل المكان الشعبي مما يفسر الاستجابة التي يعرب عنها أثناء النظر إليه، فحتى القارىء العادي بوسعه أن يلتقط، في النص أعلاه، ملامح الصفات الأربع المذكورة واحدة واحدة، دونما حاجة إلى جهد كبير يصرفه في التقصي والاكتناه.

إن كل شيء منصوص عليه، باختصار ولكن من غير مواربة، فالضيق والقدم والاكتظاظ والقذارة كلها صفات حاضرة لا غبار عليها، وما وقفنا عليه مجزءاً ومفتّتاً في النصوص والشواهد السابقة يلتئم جمعه هنا ويتخذ صبغة شمولية تنصهر ضمنها كل العناصر والصفات التي تقوم عليها دلالة الفضاء الشعبي الممثل في أماكن الانتقال والمرور.

ومن الظاهر أن أهمية التفاصيل الطوبوغرافية الواردة في النصوص لا تكمن في توارد الصفات ذاتها، سواء جاءت مجزأة أو متضامنة، وإنما في الدلالات التي تنفتح عليها والعلاقات البنيوية التي تندرج فيها... ومؤدى ذلك أن الفضاء الشعبي ينطوي على جدل مستمر بين الصفة الطوبوغرافية والدلالة التي تؤشر عليها، ولكي نقترب أكثر من فهم هذا الجدل ينبغي أن نحاول اكتشافه من خلال المظهر الذي يتخذه في النص، أي عبر معاينة التبدلات التي تخلق دلالة المكان بتغير الصفات الملحقة به.

وكما وعدنا بذلك، في بداية هذه المقاربة، فإننا سنعرض جدولاً نبرز فيه أهم الصفات الملازمة لهذا الفضاء الانتقالي الذي يشكل الطرف الأول من التقاطب (حي شعبي/ حي راقٍ) وذلك في محاولة للإمساك بالعلاقة التي تجمع، ضمن النص، بين الصفة والدلالة من جهة تأثيرهما على بنية المكان ووظيفته معاً.

---

(8) الميلودي شغموم. الابله والمنسية وياسمين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1982. ص 118.

النصوص / الصفات	الضيق	القدم	الاكتظاظ	القذارة
الأفعى والبحر ص 95	+	+	-	-
الطيبون ص 120	+	+	+	-
الريح الشتوية ص 131	+	-	+	+
الابله والمنسية ص 118	+	+	+	+

يقدم لنا هذا الجدول شبكة التركيبات الممكنة التي تنشأ من تقابل وارتباط الصفات بمدلولاتها، كما يحيلنا في الوقت نفسه على الوظيفة البنيوية للمكان التي تتحدد من خلال النسق الطوبولوجي وما يتوفر عليه من امتداد دلالي أو رمزي. ويمكن أن نوجز تعليقنا على هذا الجدول، تلافياً لكل إطناب، في الملاحظات التالية:

1 - مع أن الصفات المنسوبة للفضاء الشعبي تظهر، بشكل عام، ناطقة بدلالتها بحيث يتحول معها كل تأويل إلى كلام زائد، فإنه يمكننا أن نتحدث بهذا الصدد عن المدلولات الرمزية التي تأتي لتكمل خطاب البنيات الطوبوغرافية وتدخل معها في علاقة عضوية ومنتجة بهذا القدر أو ذاك، ومن قبيل هذه المدلولات مثلاً ما تحيلنا عليه صفتا الضيق والقدم، المسندتان للحي الشعبي، من انشداد إلى ماض متوقف عن النمو وينتظر مآله بقناعة، أو من شروط متدنية للمجال الحضري التي ترمز بدورها إلى الوضع الاجتماعي أو الموقف الاديولوجي.

2 - إن الصفات الأربع التي تبدو كنواقص ملازمة للفضاء الشعبي يمكن ردّها إلى مبررات موضوعية تجد تفسيراً لها في الاجتماعي والاديولوجي وباقي العناصر الماثلة في الواقع المحيط. هكذا تصبح محدودية المكان، مثلاً، عنواناً للاديولوجية استعمارية أو لا وطنية انعكست حسب الاعتقاد الشائع، على تخطيط الاحياء الأهلية مما حرمها من التجهيزات الصحية الضرورية وبالنتيجة تهميشها لصالح المركز الحضري الراقي... الشيء الذي سيؤدي، وفق الرأي السائد دائماً، وعلى التوالي، إلى ضيق مجال الحي الشعبي وقذارته واكتظاظه جميعاً.

3 - ينهض الحي الشعبي، بوصفه مكاناً انتقالياً في المقام الأول، بوظيفة أساسية في السرد الروائي، فعليه يتأسس المسار الطوبوغرافي الذي سُيندمج، هو نفسه، بالمنطق الحكائي[9] ويقتفي أثره بحيث يصبح الحديث عن المادة المكانية في السرد عنصراً ضرورياً لفهم المادة الحكائية.

---

(9)

3 - 2
فضاء الحي الراقي

إذا كان الفضاء الشعبي قد حمل لنا من الدلالات والمظنونات ما جعله يصبح بمثابة مرجع واقعي فإنه، فضلاً عن ذلك، قد مكّننا من تقبل خطابه بتفاصيله وإيحاءاته والوقوف على الدور الذي يناط بالوصف المكاني في بنية السرد بكاملها.

وبانتقالنا إلى الطرف الثاني من التقاطب (حي شعبي/ حي راقٍ) نكون قد اجتزنا منطقة التّماس بين عالمين يقع بينهما تنافر ظاهر من جميع الوجوه. فمن الجهة الطوبوغرافية يظهر المكان الشعبي كبؤرة للضيق والقذارة والاكتظاظ، بينما سيكون المكان الراقي متصفاً بالاتساع والخضرة والجمال، وسيقف هذا الأخير على النقيض من صِنْوِه بسبب طابعه المشهدي الذي يغري بالتأمل أكثر مما يوحي بالوظيفية. . .

وهذه النزعة المشهدية نجحت دائماً في أن تغزو عرض الحي الراقي في الرواية المغربية بحيث أحدثت ثغرة في تشكيل هذا المكان وكيفية انبنائه، وأصبحت تواجهنا المصاعب في كل محاولة للاقتراب منه أو النظر في تمفصلاته. وتعليل ذلك أن هذا الفضاء سيكون استحضارياً أكثر مما هو فضاء قائم في الواقع العياني للنص، أي أنه سيبقى مجرد ظل بدون أي امتداد دلالي. وهذا ما يفسره أيضاً كون النصوص الروائية القليلة التي اشتغلت على الفضاء الانتقالي قد أعطت للمكان الشعبي حضوراً أكبر، بما لا يقاس، من حضور المكان الراقي.

وفي المرات النادرة التي نصادف فيها فضاء الحي الراقي، كمكان روائي، فإننا نجده متخذاً لبوساً مشهدياً أو تزيينياً يغطي ملامحه ويحجب مظهره وجوهره معاً. . . ومن قبيل ذلك نص في (جيل الظمأ) يعرض فيه الكاتب لشارع أكدال فيجيء وصفه بمثابة شهادة قاطعة على الخواء الوظيفي والدلالي الذي أشرنا إليه:

«نصاعة الدارات تخلع الصفاء على خيوط شمس الصباح فتعكسها أوفر حناناً وأشد غبطة. صباح ربيعي الحواشي يذرذر السحر على مدينة الرباط كلّها. لا سبيل إلى رؤية البحر من شارع أكدال لكن الأنف تدغدغه رطوبة المحيط الأطلسي والصباح وفصل الربيع. (حديقة التجارب) تتنشق الأضواء في كل ما حوت من زهور ونباتات. في الماء المتدفق من أحواضها ومن زليج الأروقة»[10].

---

(10) محمد عزيز الحبابي. جيل الظمأ. منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر. الطبعة الجديدة 1982. ص 11.

وإننا، إزاء هذا النموذج الوصفي، لا نملك أن نكتم سؤالاً ظل يراودنا حول الشاغل الذي يعكسه هذا النوع، أي عن مدى المردودية المباشرة المنتظرة منه في الخطاب الروائي، وهل استطاع مثلاً أن يحقق منها شيئاً، وبأي مقدار؟ ومن الواضح أن الهدف من مراكمة الأسئلة هنا ليس هو أن نحصل على اعتراف بوجود الفضاء الراقي ومثوله في المتن الروائي.. فتلك حقيقة لا يستطيع أحد أن ينازع فيها طالما أن الخلاف الحاصل متعلق بشكل هذا الوجود وليس بجوهره. ولكن، ما هو بالضبط ذلك الشكل الذي نعترض عليه، وهل بوسعنا أن نقدم تحديداً دقيقاً لتلك النزعة المشهدية التي قلنا بأنها تغزو الفضاء الراقي وتقلص من مردوديته؟

لننظر أولاً إلى النص قبل أن نباشر تحليل هذه الطريقة في رسم الفضاء الانتقالي، إذ ذاك سنعثر فوراً على مؤشرات تؤكد المنحى المشهدي الذي تتخذ فيه الملفوظات الوصفية مظهراً رومنطيقياً يكرسه الكاتب، بإصرار متزايد، كلما تقدمنا في قراءة النص موضوع الوصف. وعندما نقول «رومنطيقياً» فإننا نستحضر شبكة الألفاظ التي تضع النص على عتبة هذا الاتجاه الموضوع هو نفسه، منذ فترة ليست بالقصيرة، على حافة الافلاس، كما أننا نحيل على النزعة الرومنطيقية التي تتشكل من خلال انعكاس الطبيعة الداخلية للمكان على روح الفرد وتوحيد المكان في أعماقه بصورة تجعلهما، المكان والفرد معاً متطابقين ولا يمكن لأحدهما الفكاك من الآخر.

وينشأ هذا المظهر أساساً من اتكاء الكاتب على المعجم الرومنطيقي الذي يستعمله، كما يبدو، بمهارة فائقة. وقد نجم عن هذا الاستخدام المتواتر أن أصبح الخطاب حول الفضاء الانتقالي عبارة عن رؤية مشهدية متجذرة في تربة رومنطيقية مما جعله يغدو، وباستمرار، مصدراً للالتباس وانعدام الوضوح والمقروئية.

وفي أفق هذه الرؤية المشهدية ذات المُسوح الرومنطيقي يبدو المكان كما لو أنه فقد وجوده المشخص وقنع بأن يكون مجرد ظل للّحظة الرومنطيقية التي تحتويه وتمارس عليه تأثيراً واضحاً. وإلى هذا الوضع الجديد الذي يتخذه المكان تعود مشكلة عرض فضاء الحي الراقي في هذا النص تمثيلاً وفي غيره على سبيل الاطلاق...

وإذا كنا نريد أن نفهم طبيعة التشكلات الشاملة التي يتخذها هذا الفضاء الانتقالي في النص الروائي سيكون علينا أن نستوعب الحركة الأساسية الكامنة وراء المظاهر السطحية والمتحكمة في نظام إنتاج هذا النمط من الفضاءات الروائية.

على أن هذا المقترب يطرح، في الحال، عدداً من المصاعب بسبب التعدد اللانهائي

لامكانيات تأطير المكان واستعراض صفاته وتركيب عناصره، فحتى عندما نبتعد عن الحالة الرومنطيقية الموصوفة، استثناء، أعلاه، فإننا لن نصادف سوى رؤيات للفضاء تحمل بداخلها بذور انشطارها واستحالة الامساك بالإواليات التي تحركها، وذلك كنتيجة طبيعية لتردّدها المتواصل بين تشخيص وجود الإنسان في المكان وتشخيص وجود المكان في وعي الإنسان. . .

على أن هذا التدبدب، المؤشر عليه بين الحدين، لا يعرض علينا نفسه دائماً بمثل هذا الوضوح، فهو لا يُحسم عادة لصالح أو لفائدة هذا الطرف أو ذاك مما يترتب عنه أن صورة الفضاء لا تقدم أبداً كمعطى ناجز بل علينا نحن أن ننتجه مسترشدين بالتركيبات اللفظية التي يتشكل من خلالها. وفي الحقيقة، فإن زاوية النظر النموذجية لعرض الفضاء الراقي في الرواية المغربية كانت دائماً تنهض على أساس التوفيق بين طرفي الحدين السابقين إلى درجة أن كل محاولة للانحراف، أو الخروج عن المنطقة التي يشغلانها، ستكون مصحوبة بإخفاق محقق.

وقد عرضنا، قبل قليل، شاهداً لذلك الاخفاق الذي يجلبه تشخيص المكان من خلال وعي الإنسان حيث أبرزنا النزعة المشهدية التي يضمرها نص (جيل الظمأ) وكيف أنها حالت دون تحقق الوجود المكاني في ذاته لفائدة اللحظة الرومنطيقية الزائلة. والآن سنعرض لنموذج الطرف المقابل، الذي وإن كان يخرج عن نطاق هذه النزعة الأخيرة، فإنه يبقى وفياً للرؤية المشهدية التي لا يمكن إنقاذه منها طالما ظل يطرح عناصر الفضاء الروائي بشكل تجزيئي ومُمَوضع على النحو الذي نجده مثلاً في هذا النص من (بدر زمانه) «الزهرات أحدث أحياء المدينة وأجملها. بل مدينة مستقلة بذاتها. بنايات من ثلاثة طوابق هلالية، ونصف دائرية، متدرجة السطوح على شكل قمم تغري بالقفز والتسلق. تتوسطها ملاعب تحيط بها أغراس متنوعة»[11].

وهنا، ومع هذا النص، سنتقدم خطوة أخرى في توضيح طريقة تشكيل الحي الراقي وإنتاجه كفضاء معاش من طرف الإنسان، هذه الطريقة التي تحرص على موضعة المكان وتشييئه إلى حد ينسيها أن الإنسان هو الذي «يعيش» المكان بكل أنسجته ويشيده تدريجياً أمام أنظارنا، بما يعني أيضاً أن المكان الذي تقدمه الكلمات في السرد يحدده، في المقام الأول، الشخص ووضعية الراوي[12].

---

(11) بدر زمانه، ص 169.

(12) Weisgerber. p. 11.

وهكذا فإن تحويل الإنسان عن موقعه الطبيعي ضمن المكان وتجريده من رؤيته ووجوده سينتهي بكل شيء، في الفضاء الروائي، إلى أن يصبح مجرد توصيف طوبوغرافي مؤجل الدلالة، وبذلك سيفقد النص، في استبعاده لرؤية الإنسان، ما ربحه في تحديد أجزائه وجرد مكوناته...

إن كل ما يعرضه نص بدر زمانه من تفصيلات عينية لهيئة وأبعاد الحي الراقي لا تكفي وحدها لسد الفجوة التي يحدثها غياب الرؤية الإنسانية في تشكيل المكان، ومهما حاول مشهد الفضاء أن يظهر بمظهر الاحتمال والاقتراب من الواقع فإنه سيجد نفسه محاصراً ومتلاشياً في ماهيته المتشيئة وضائعاً في غمرة العناصر والتشارطات التي أحاط بها نفسه، في محاولة تجزيئية، لدرء التصدع اللاحق بانسجام المشهد وتماسكه.

إنه من الوهم أن نعتقد في إمكان تحرير صورة المكان من تأثير الإنسان الذي يأهله أو يعبره، كما هو الشأن في أماكن الانتقال، وذلك لأن بنية المكان مضاف إليها تفاصيله الطوبوغرافية لا تلعب، في النهاية، سوى دور أدواتي وثانوي بالمقارنة مع الدور الذي تنهض به علاقة المكان بالإنسان، تلك العلاقة التي ستكون بمثابة البوصلة التي تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائي، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له.

وبصورة عامة، فالمكان الروائي هو فضاء معاش من طرف الإنسان أولاً وأخيراً، وما من اتجاه أو ميل لفك هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ في الشفافية، إلا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان. بل إننا سنكتشف، بدافع المثال السابق، أن مثل هذه المراهنة على التفاصيل والصفات الطوبوغرافية إنما تزيد الحاجة إلى الحضور الإنساني وتضاعف من حجمها من حيث يراد لها أن تغني عن وجودها. وهذا النزوع الحثيث إلى الاستغناء عن الإنسان واستبعاده من دائرة عمل الفضاء الروائي لا يجد تعليله الطبيعي سوى في اعتراض الكاتب، الواعي واللاواعي، على الرغبة التي يبديها «المكان» في احتواء الإنسان، وصرف النظر، نتيجة لذلك، عن العلاقة الوجودية القائمة بينهما.

وهكذا فإن المأزق الذي يقع فيه تشكيل فضاء الحي الراقي، كما عايناه من خلال الشاهدين السابقين، لا يعود فقط إلى تكريس الرؤية المشهدية بشقيها الرومنطيقي والموضوعي وإنما أيضاً، وأساساً، إلى الوضع الذي يتخذه الإنسان في نطاق هذه الرؤية أو تلك للمكان.

وسنقف عند هذا الحد في تحليل مكونات الفضاء الانتقالي وذلك لننظر مجدداً إلى

الفرضية الأصلية التي انطلقنا منها في مدخل دراستنا لخصائص هذا الفضاء. وللتقرب أكثر من فهم تلك الفرضية وإدراك مرتكزاتها سنعيد صياغة مؤداها العام في بضعة أسطر مركزة، مقتصرين على استحضار الخطوط العريضة التي تقوم عليها بهدف الامساك بجوهرها من غير كبير تفصيل قد يعود بنا إلى تلك المسائل النظرية الشائكة التي جرت مناقشتها في مستهل هذه المقاربة.

إن هذه الفرضية ترتكز، في أساسها، على المقارنة بين الفضاءات الروائية من حيث دلالتها الرمزية والاديولوجية، وذلك انطلاقاً من اقتناع مبدئي مفاده أن المكان يتضمن دلالته الخاصة وتماسكه الاديولوجي معاً وأن التحليل الدقيق للوظيفة البنيوية هو الذي سيكشف لنا عن الأنساق الدلالية التي تنظمه وتجعله موضوعاً لنظرية الفضاء الروائي.

وفي إطار مبدأ التقاطب الذي أخذنا به كأداة منهجية تقود عملنا حول الفضاء الروائي الانتقالي فإنه سيتأكد لنا أن ما يحدث في القطب الأول من أحداث ومصائر سيكون مختلفاً عما سيقع في القطب الثاني، ويعني هذا الأمر، بعبارة أدق، أن التغير المكاني يرافقه دائماً تغير دلالي. فتنوع الأمكنة يستدعي تنوعاً في الأحداث وبالتالي في الدلالات المترتبة عن تلك الأحداث من زاوية رمزية أو إديولوجية.

وهنا لا بد لنا من تساؤلات مشروعة حول طبيعة التعارض بين أطراف التقاطب موضوع التحليل، فهل يوجد مثلاً ميل، في أحدهما أو كليهما، إلى اتخاذ دلالة إديولوجية بارزة بهذا القدر أو ذاك؟ وهل يكون من المناسب أن نربط بين الحي الشعبي وقيم التخلف التي تعيد إنتاج إشكال المجتمع القديم، وبين الحي الراقي وقيم التجديد والتطور المباغث الذي يورث المضاربة والتبادل؟ وأخيراً هل يجوز لنا أن نتحدث، بنفس المنطق، عن قيم الالفة المتجسدة في البيوت وبعض أماكن الاقامة الاختيارية في مواجهة قيم الالزام والعجز التي يتصف بها العالم السجني، إلى غير ذلك من الأسئلة المتسربة الواحد تلو الآخر كحلقات في سلسلة مترابطة...

إن الاجابة المباشرة على هذه الأسئلة ليست يسيرة، ولا متعذرة، بل إنها تبدو غير ضرورية في المرحلة الراهنة من البحث، وذلك لأن الاجابة، كما يقول بلانشو، هي مأزق السؤال... وأي شيء يمكن للباحث أن يفعله أمام أسئلة من هذا الحجم سوى أن يؤكد على صحتها ويقدم الدليل على خصوبتها...

2 ـ أماكن الانتقال الخصوصية

1 - 4 فضاء المقهى

تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائماً سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما. . . ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تحركه، في العادة، رغبة ذاتية ملحة.

وبقراءة سريعة لصورة المقهى في الرواية المغربية، سنجد أن أبرز الدلالات التي تؤشر عليها تحمل طابعاً سلبياً يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش. ومما يؤكد ذلك أن فضاء المقهى سيكون مسرحاً للعديد من الممارسات المنحرفة، سواء كانت دعارة أو قماراً أو تجارة مخدرات أو حتى مجرد عطالة فكرية مزمنة. وتتكرر هذه الصورة السلبية لفضاء المقهى في أكثر من رواية حتى توشك أن تصبح العصب الرئيسي الذي يحكم دلالته ويلتحم بها، فهي، لذلك، ليست دلالة طارئة تأتي لخلخلة المألوف والسائد، وإنما هي دلالة متأصلة تندمج في بنية ذلك الفضاء وتجعل منه بؤرة للثرثرة واغتياب العالم، ومحطة لتناقل الشائعات الرخيصة كشكل من أشكال التعويض على مأساة الذات الفردية الممزقة.

وفي النصوص الروائية تنهض تلك الدلالة الملمع إليها، على أكثر من صعيد، فبينما تكتفي بعض النصوص بملامسة وتسجيل حالة الخمول والعطب الداخلي التي تغمر الشخصيات:

«يرى على كراسي المقاهي حُمرا زغباء تفتح بين سيقانها جرائد الصباح الرسمية وهي تتمطى وتتثاءب في كسل وقنوط»[13] أو تقتصر على تصوير الرتابة اليومية وما يلفّها من كآبة

(13) محمد عز الدين التازي. أبراج المدينة. منشورات اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع اتحاد الأدباء بالعراق. د. ت. ص 64.

وتعاسة وعطالة: «كئيبة هذه المقاهي حيث يستوي رجال عاطلون يلقون نظرة تائهة على الصفحة الرياضية أو ينهمكون في ملء أوراق رهان سباق الخيل أو اللوطو»[14]. كما نجدها، في نصوص أخرى، تسعى إلى ما هو أبعد من ذلك حين تعدد لنا مظاهر تلك الممارسات المشبوهة التي تستظل بفضاء المقهى جاعلة منه مستقراً لنشاطها ومجالاً لإشعاعها مثلما هو واضح من هذا النص من رواية (اليتيم):

«مقهى الفوكس على الساعة العاشرة والنصف فارغ تقريباً إلا من الزبناء الذين لا يبرحونه واتخذوا منه مأوى ومنزلاً ومحل شغل: بائع اللحوم، وموزع أوراق اليانصيب وبائع بطائق القمار على سباق الكلاب»[15] ويمكن أن نلاحظ هنا بأن المقهى تنزاح قليلاً عن صفتها الطبيعية كمكان انتقال لتصبح فضاء إقامة أو شبيهاً بالاقامة يتجاور فيه المتاجر في اللحوم البشرية والمروّج لأوراق القمار بحيث ينكشف لنا في الحال الطابع المهزوز لهذا الفضاء الذي يستمد وجوده من الواقع المتردي من حوله ليساهم في إشاعة النزعة الهروبية التي تروم الانفلات من قبضة اليومي والفكاك من أسره بدون جدوى...

وأكثر مما سلف تفصيلاً هذا النص المجتزء من رواية (حاجز الثلج) حيث تتحول المقهى إلى فضاء مشاع تتجمع فيه فلول الأجانب من كل صوب باحثة عن الغريب والعجيب الذي يغذي حاجتها إلى المغامرة وارتياد المجهول: «المقهى المركزي، محطة لقاء عالمية، يتراكم السواح بها، بألوان مختلفة، وأحجام متنوعة، كالأرقام، كالحروف الهجائية، ككل ما يمكن أن نتصوره عن أناس، يجلسون أمام كؤوس الشاي، يدخنون، يتعارفون، يطلبون معلومات عن الحشيش عن بائعي اللذة، طالبيها، والمقهى ترتيب برامج الليل، خلال النهار»[16].

فبخلاف نص (اليتيم) السابق، حيث تتخذ فيه المقهى صبغة تقترب بها من محل الاقامة يتجدد، في هذا النص الأخير، اتصالنا بها كفضاء انتقالي بامتياز، وربما كان في وجود الزبون الأجنبي السائح قرينة تدعم تلك الفرضية التي أعلنـا عنها في البداية من أن المقهى، هي أساساً، مكان انتقال وليست فضاء إقامة بأية حال.

على أن أهم ما يستوقفنا في هذين النصين ليس هو تلك المراوحة بين طرفي التقاطب (إقامة/ انتقال) فذلك أمر مستحصل أو في حكم المستحصل، وإنما البحث في طبيعة

(14) مجنون الأمل. ص 90.

(15) عبدالله العروي. اليتيم. دار النشر المغربية. د. ت. ص 6.

(16) سعيد علوش. حاجز الثلج. دار العلم للملايين. 1974. ص 40.

الممارسة التي تتخذ من فضاء المقهى أفقاً لها. وقد مر معنا كيف أن الدلالة التي أسندتها الرواية المغربية لهذا المكان قد اتجهت أكثر فأكثر نحو استيعاب معاني العطالة والخمول الفكري وكل ما له مساس بالفعاليات المستترة، وباختصار ترويج جميع أنواع المحظورات والمتاجرة فيها (مخدرات، قمار، جنس، شذوذ إلخ).

وهذه الدلالات مجتمعة ضمن فضاء المقهى لا بد وأنها ستؤثر سلباً على مناخه وامتداداته النفسية والمعنوية مما سيعوق، بدون شك، تحقق الوظيفة الأصلية لهذا الفضاء من حيث هو مكان لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية. ومن هنا أيضاً يمكن أن نفسر حرص بعض الكتاب على تصوير المقهى من جوانب وزوايا معينة للتأكيد على ذلك الطابع المفارق الذي يجعل منها فضاء تخيّم عليه عناصر متناقضة لا يمكنها أن تأتلف أو تجتمع خارج دائرة المقهى. فعند محمد شكري مثلاً ستقوم دلالة المقهى أو وظيفته على إشاعة المعرفة ومحاربة الأمية المتفشية بين رواده على نحو ما كان يفعل عبدالمالك ـ القارىء الوحيد ـ في مقهى سي موح: «كنا نعتبره أهم شخص يتردد على المقهى. يقرأ لنا الصحف والمجلات الشرقية العربية بصوت قوي وواضح. حين يكون يقرأ موضوعاً سياسياً هاماً عن إحدى الدول العربية يسكت صاحب المقهى الراديو ويصغي كل الرواد إلى ما يقرأه ويشرحه باهتمام كبير»[17].

بيد أن هذه الوظيفة «التعليمية» التي ينهض بها فضاء المقهى هنا في (الخبز الحافي) لا تختصر أو تلغي تلك القيم «التخريبية» المتأصلة في هذا الفضاء، بما يعني أنها لا تنجح في تخليصه من الصفات الأساسية المنسوبة إليه كتداول أصناف المخدرات (الكيف، المعجون، الحشيش) وشهود المشادّات الكلامية التي تصل إلى حدّ المبارزة العضلية بين رواده[18]. وإذا أضفنا إلى كل هذا تلك الممارسات المنحرفة المألوفة التي تنطوي على إخلالات متفاوتة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية (مثل الدعارة والمقامرة وترويج الاشاعات إلخ)، فإننا سنجد أنفسنا إزاء فضاء انتقالي ذي مظهر خاص، فالمقهى هو المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي عن طريق ترجمة الصفات الطوبوغرافية إلى نظام من القيم تقرره الممارسة الاجتماعية وتبرمجه ضمن تفضية محكمة.

إن فضاء المقهى سيشكل، من خلال وجوده الموضوعي، المعبر الرئيسي لتفسير الدلالة الطوبولوجية للمكان من حيث هو إطار للحدث الحكائي ومجال لتحرك الشخصيات

---

(17) الخبز الحافي. ص 203.

(18) أنظر الخبز الحافي. من 205 إلى 208.

في لحظة معينة من العمل الروائي. وستكون هذه الدلالة من طراز خاص كذلك وسيصعب التعرف على نوعيتها أو نسق بنائها لأنها غير ثابتة ولا مستقرة، ولأنها تعيش في بلبلة دائمة... فهي مع اللعبي والتازي مؤشرة على العطالة والخمول الفكري وعند العروي وعلوش مكان للشبهة والسوق السوداء وأساليب العمل في الظلام، وهي أخيراً، عند محمد شكري، مصدر للمعرفة من دون أن تكف عن كونها حلبة للرعونة والعنف، بل إنها مع محمد زفزاف ستبلغ حداً من التجريد تفقد معه القرائن الطوبولوجية للمكان كل خصوصية وتتحول إلى دلالة منعدمة لا تتجاوز الفهم الوظيفي الضيق لفضاء المقهى: «انحرف قليلاً وبدت له المقهى الشعبية غير مكتظة. على الأقل من الخارج، هناك شخصان جالسان أمام كأسي شاي لا يبدوان فارغين. أو هُما فارغان لكن النعناع يملأهما وقد اسود. عندما وقف أمام المقهى. أخذ يتأمل في الداخل المظلم، رغم الشمس المحرقة، وفكر في أن يدخل وينتظر سوسو»[19]. بهذه الموضوعية التصويرية التي تريد أن تكون حيادية يقدم لنا زفزاف فضاء المقهى ومحيطه، ولكنه لا يفلح في إخفاء انحيازه وتردده إزاء المكان الموصوف، فهناك داخل مظلم وخارج ذو شمس محرقة، هنا الرطوبة وهناك الحرارة.. وضمن هذه الثنائية المصطنعة تضيع الدلالة المعطاة لتفضية المكان ذلك أنه لا يمكن تجريد هذا الأخير من طابعه الطوبوغرافي وعلاقته بالأشخاص الذين يأهلونه دون أن يفقد خصوصيته ومن ثمَّ دلالته الشاملة التي تشكل الامتداد الطبيعي لكل فضاء انتقالي.

ويعود زفزاف، في نفس الرواية، إلى إسداء دلالات جديدة للمقهى تخرج من نطاق الصفة الوظيفية إلى النظرة التأملية في أجزائه ومحتوياته: «جذبها من ذراعها ودفع الباب المصنوع من دفتين على طريقة أبواب مقاهي القرن التاسع عشر في أمريكا. لم يكن البار كما توقعت بل كان فارغاً ومظلماً. أخذت تتأمل الرسوم على الجدران أعجبت بها. وبالألوان الباهتة المختلفة»[20].

إن الكاتب، هنا فوق، يريد أن يوهمنا بحيادية فضاء المقهى، أو الحانة، وعدم تورطهما في الأحداث متناسياً أن المكان هو العلاقة الأساسية، التي تقوم في الرواية، بين الإنسان: المؤلف أو الشخصية والعالم المحيط[21] وطبيعة هذه العلاقة نفسها هي التي تفرض أن لا يكون الفضاء الروائي، المقهى هنا، مجرد مكان «فارغ» و«مظلم» كما تردد عند زفزاف في النصين الأخيرين.

---

(19) الأفعى والبحر. ص 95. 96.

(20) نفسه. 102.

(21) Bourneuf. p. 123.

لقد سارت الرواية المغربية في تعاملها مع فضاء المقهى مناحي شتى، ولكنها، في جميع الأحوال، لم تكن تترك الفرصة تمر دون أن تتيح للقارىء التعرف على تجربة الفضاء مبرزة طابعه الانتقالي ومحدّدة مساره الطوبوغرافي والمنطق الحكائي الذي ينظمه ويعطيه مبررات وجوده.

هكذا قدمت لنا الرواية فضاء المقهى من خلال عرض مجموعة من الانطباعات السمعية والبصرية وبعض الصفات الأخرى سعياً وراء إحداث المقروئية الضرورية التي تجعل من المقهى، وبالمقدار نفسه، نسقاً مرجعياً ذا دلالة وخطاباً رمزياً وإديولوجيا. وإذا كان محمد زفزاف قد حاد قليلاً أو كثيراً عن هذا المسعى فلأنه اختار أن يمارس طريقته الخاصة في تغطية المكان الروائي التي تقضي، كما يبدو عنده، بالاهتمام أكثر بوصف المكان منه بوصف وضع الإنسان وموقفه من مجاله وحدوده. والقصور في هذه الرؤية للمكان بارز للعيان، فهذه النظرة لا تذهب إلى أبعد من مظهره الخارجي نتيجة اقتصارها على الوصف الموضوعي الذي تضيع في تلافيفه الحقيقة الجوهرية لكل مكان ألا وهي انعكاساته على الإنسان ورؤيته للعالم.

ولا بد من إبداء تساؤل أخير حول غياب هذا النمط من الفضاءات (المقاهي والحانات) في روايات غلاب والحبابي ومبارك ربيع بنسبة أقل. فهل يعود ذلك إلى حذرهم من القيم الرمزية والاديولوجية المتصلة بالمقهى كمكان مشبوه ولا أخلاقي أم بعدم اقتناعهم بكفاءته البنيوية في العمل الروائي؟ وهل تكفي النوايا الواعية، لدى الكتاب، لكي تقنعنا باختلاف هذا المكان ومفارقته لما هو سائد من الفضاءات والأمكنة؟

وهنا أيضاً، فإننا لا نملك سوى الأسئلة لمعالجة بناء الفضاء الروائي الانتقالي في الرواية المغربية. والحال أن السؤال، في هذا المجال، يغدو أكثر مردودية من الجواب الجاهز المألوف، فالسؤال يمكنه أن يضع كل شيء في مأزق فيسهل علينا، بعد ذلك، تطويقه واستنطاقه والولوج إلى تضاعيفه في المرحلة الأخيرة.

III . محاولة تركيب

يشكل هذا العمل حول الفضاء الروائي محاولة جديدة للتقدم خطوة إلى الأمام بالدرس النقدي للخطاب الروائي المغربي على ضوء المعطيات الشعرية والنقدية الحديثة. وقد كان الانطلاق من الشعرية، لممارسة هذه القراءة للفضاء الروائي، يستهدف إعادة الوفاق بين النقد والشعرية لما فيه مصلحة النص وانفتاح آفاقه للتفسير والتأويل المنتج.

وقد اتخذنا الشعرية هنا بما هي نظرية للقراءة أي وسيلة تقودنا للتعرف على الأنواع والأشكال التي يستخدمها النص في تشكيل الفضاء التخيلي، أما النقد فقصدناه من حيث هو قراءة تفسيرية تقوم بتفكيك بنية الفضاء وتعيد تركيبها وفق خطة تتجه نحو اكتشاف مدلولها الذي قد يكون رمزياً أو إديولوجياً.

وقد اقتصرنا، في المدخل النظري، على مناقشة القضايا والمشكلات العامة التي تعرضها علينا شعرية الفضاء الروائي والتي لم يكن ممكناً بالنسبة لنا أن نتقدم دون تمثل النتائج التحليلية العميقة التي أسفرت عنها والخبـرة الواسعة التي تضعها في متناولنا.

على أننا لم نتوسع في استعراض تلك المعطيات إلا في حدود ما يلزم لتوضيح القصد القريب الذي نسعى إليه. ومن جهة أخرى فإننا لم نكتف بنقل السؤال المتصل بالمكان من الشعرية الغربية وفرضه على الفضاء الروائي كما تقدمه لنا الرواية المغربية أو قسرها على قبوله والانقياد له، وإنما كانت مزاولتنا لذلك السؤال تحافظ على المسافة الضرورية بين الافتراضات الشعرية العامة والممارسة النقدية التي تسعى إلى تكريس الخصوصية النصية للمتن والابقاء على اختلافه، وذلك لأن التأمل النظري في الشعرية الذي لا تطعمه الملاحظات حول الأعمال الملموسة سيصبح عقيماً وعديم الاجرائية[22].

---

(22) Todorov. La pétique structurale P 120. cité par Rossum p 19.

إن النقد لا يبدأ عمله إلا حين تقدم له الشعرية نظرية لموضوعه وأدوات التحليل التي سيجري بها اشتغاله على النص، ولهذا فالشعرية لا تجعل من النقد أمراً ممكناً فحسب، ولكنها تجعله شيئاً ضرورياً كذلك. وفي هذا الاطار قدمت لنا الشعرية أداة منهجية غاية في الخصوبة والوجاهة هي مفهوم التقاطب الذي استعملناه في قراءتنا للفضاء الروائي لأنه يمثل الاجراء الملائم لتطويع موضوع البحث وفتحه على ممكنات التحليل. وقد أتاح لنا هذا المفهوم، تحديداً، إمكانية دراسة المكان من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات هي التي تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصة. غير أن التقاطب الأكثر أهمية والذي وقع عليه الاختيار هو التقاطب المكاني بين الاقامة والانتقال حيث انقسم الفضاء، على أساسه، إلى فضاءين منفصلين هما: أماكن الاقامة وأماكن الانتقال. وهذا المفهوم القاعدي لا ينطبق فقط على الرؤية الهندسية للمكان وإنما أيضاً على الاتصالات العاطفية والقيم الاجتماعية والأخلاقية التي نصادفها في هذا الطرف من التقاطب أو ذاك.

وقد كنا مطالبين، لتجنب الطبيعة الانشطارية لمبدأ التقاطب، بأن نقتصر على دراسة نموذج وَاحد لكل طرف من التقاطب الأصلي، وهكذا قررنا توزيع الطرف الأول إلى أماكن إقامة اختيارية وأماكن إقامة إجبارية ومثّلنا للأولى بفضاء البيوت وللثانية بفضاء السجن، وقسمنا الطرف الثاني إلى أماكن انتقال عمومية وأماكن انتقال خصوصية ومثلنا للأولى بفضاء الاحياء وللثانية بفضاء المقهى. كانت هذه هي الخطوة الأولى الحاسمة من الناحية المنهجية التي ستمهد أمامنا الطريق لولوج هذاالعالم المجهول من الكون الروائي، وكان علينا، في مرحلة لاحقة، أن نكشف عن شبكة التقاطبات الاضافية الملحقة بكل طرف على حدة، فنميز داخل فضاء البيوت بين فضاء البيت الشعبي وفضاء البيت الراقي، وداخل فضاء السجن بين فضاء الزنزانة وفضاء الفسحة وفضاء المزار إلخ... وهذه التمييزات الجزئية ضمن التقاطب الواحد لم تكن من دون فائدة فقد أنقذتنا من النزعة التعميمية في دراسة الفضاء الروائي كما أعطتنا اليقين بأحقية وجدارة مبدأ التقاطب بوصفه، معاً وبالتعاقب، أداة إجرائية ونسقاً مفهومياً.

وهكذا شرعنا بدراسة الفضاء البيتي كنموذج لأماكن الاقامة الاختيارية التي تندرج، حسب الخطة التي اتخذناها، في الطرف الأول من التقاطب الاصلي (أماكن الاقامة، أماكن الانتقال). ولما كانت فضاءات البيوت التي تعرضها أمامنا الرواية المغربية ليست موحدة ولا متطابقة، بل على العكس من ذلك تبدو على درجة كبيرة من التنوع والاختلاف، فقد كان من الطبيعي أن تنعكس تلك الصورة على شكلها ودلالتها التي تمثلها في النصوص التخيلية.

وإزاء هذا التعدد الذي تتمظهر فيه فضاءات البيوت لم نزد عن أن ميّزنا بين نمطين اثنين هما فضاء البيت الشعبي وفضاء البيت الراقي وذلك ارتكازاً على موقعهما في خريطة التمثيل المكاني وانسجاماً مع مبدأ التقاطب الذي يقضي بأن يكون بين التقاطبات المكانية مثل ما بين علامة الموجب والسالب[23].

ومنذ بداية التحليل اتضح لنا أن القول الاطلاقي باختلاف فضاءات البيوت المعدة للاقامة الاختيارية ينطوي على بعض المغالطة وكثير من التساهل في أخذ الأمور، وذلك فضلاً عن أنه يبقى مجرد فرضية متهافتة لا تقوم على أساس دقيق من الاستقراء والتمحيص.

فإذا كنا نصادف مفهوم التقاطب في جميع مظاهر النص الروائي بما فيها الفضاء والشخصيات والزمن فلأن الرواية منظمة بنفس الطريقة التي نظمت بها العناصر الكونية والفيزيائية التي يتحقق فيها وجودنا (الذات ـ العالم، النهار ـ الليل، الأعلىٰ ـ الأسفل، البرودة ـ الحرارة الخ) ويحكمها نفس المنطق الثنائي الذي يقيم التوازن بين العلاقات والتوترات الناشئة ويقيها من الاختلال.

ولذلك كان الكاتب، وهو يشيد فضاءه الروائي، لا يستطيع الخروج عن هذا القانون أو يخرق ميثاقه، فسواء كان المكان المعروض حميماً أو معادياً فإنه يظهر دائماً على تنوع ملحوظ في درجات السيولة أو الكثافة، الشفافية أو العتامة[24]. وعلى أساس من هذا الطرح فقد شكل اختلاف البيوت من حيث هندستها ومحتوياتها مظهراً خادعاً ترتب عنه ذلك التمييز الاجتماعي بين فضاء البيت الشعبي وفضاء البيت الراقي الذي تبنيناه في هذه الدراسة لفائدته الاجرائية وليس لأحقيته أو وجاهته الخاصة.

وفي إطار نمو تحليلنا للفضاء البيتي سينكشف لنا ذلك الملمح المخادع في صورة ذلك الطابع الموحد الذي يتخذه تشكيل فضاء البيوت عندما يلغي وجود الانسان ضمن محيطه ويقتصر على التصوير الموضوعي لمكونات البيت وأثاثه، كما سنقف على ما أسماه باشلار بالمساس بفكرة البيت أي تجريده من الحضور الانساني والاكتفاء بعرض المدارك المكانية دون رؤيتها في علاقتها الوجودية مع الانسان الذي يدركها.

على أن هذا الطابع الموحد في تشكيل الفضاء البيتي لا يكمن فقط في ذلك النحو من

---

(23) Weisgerber. P 228.

(24) Bourneuf. p 125.

اقصاء صورة الانسان والاستعاضة عنه بالامعان في إجزاء المكان تصويراً وتفصيلاً، وإنما نعثر عليه أيضاً في سيادة الرؤية التجزيئية التي وإن كانت لا تذهب إلى حد إلغاء صفة التقاطب أو تمنع من ثبوتها فإنها كانت تلطف من حدتها عندما تقضي بالتركيز على جزء بعينه من أجزاء البيت وتوسعه بالوصف والتعليق، وسواء كان البيت شعبياً أو راقياً فإن رؤيته كانت تتم في أفق هذه النزعة التجزيئية وتغدو ميسماً مشتركاً يوحد بينهما من حيث دلالة الصفات الطوبوغرافية المسندة للبيت وامتدادها الرمزي والاديولوجي.

ونتيجة قيام ذينك الميسمين الموحدين (غياب الحضور الانساني والرؤية التجزيئية) اللذين يشترك فيهما البيت الشعبي والبيت الراقي سيلحق بعض التشوش بمبدأ التقاطب الذي سبق وأن نوهنا بصرامته وسيغدو القول الإطلاقي بالاختلاف الموجود بين الفضاءين مصدراً للبلبلة لا يمكن الحسم في صددها بشيء.

وقد سقنا هذا المثال كدليل على نسبية القانون المنظم للفضاء الروائي بأسره، ومبدأ التقاطب تخصيصاً، دون أن نقصد بذلك افتقاده إلى المنطق أو النظام وإنما لنؤشر على مرونته ومقدرته على الايهام والمخادعة.

وربما كانت المناسبة سانحة هنا لكي نفتح قوساً نتطرق فيه لأهمية الرؤية في تشكيل الفضاء الروائي والدور التشييدي البارز الذي تنهض به كعنصر بنائي ضروري، فمن أجل أن يعرض علينا الكاتب فضاءه التخيلي يلزمه أن يمر بثلاث مراحل مترابطة تشد الواحدة منها إلى الأخرى علاقة استلزامية على النحو الذي يتضح في الخطوات التالية(25).

1 ـ القدرة على رؤية المكان (أو عدمها) أي اتخاذ الموقع الذي يسمح بالرؤية، ومنذ اللحظة التي تتاح فيها إمكانية الرؤية يصبح الراوي قادراً على:

2 ـ رؤية المكان. أي أن باستطاعته أن يقدم شكلاً متمفصلاً لما يراه ويجعل من المادة المكانية جوهراً بحيث يحقق:

3 ـ التعرف على المكان، وهناك مستويات في هذا التعرف وتعدد في زوايا النظر اليه، فهناك الرؤية الاشتمالية والافقية والعمودية الخ، وهناك كذلك التدرج في الرؤية من الجزء إلى الكل ومن الظلام إلى النور الخ.

وفي الحقيقة فإن الفضاء الروائي لا يتشكل إلا عبر رؤية ما، بل ويمكن القول بأن

---

(25) Revue Degrès. p n° 35-36 - 1983. p 85.

الحديث عن المكان في الرواية هو حديث محوّر عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له. فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه.

لقد ولّى ذلك الزمن الذي كنا نعتقد فيه بأن الرؤية الموضوعية لازالت ممكنة التحقيق خاصة بعد المعطيات الدقيقة التي أمدتنا بها شعرية السرد حول الراوي والرؤيات والأصوات والتي أكدت لنا بأن الرؤية هي من أكثر مكونات الرواية تورطاً في الذاتية والطابع الشخصي، وهنا تبدأ مشاكل وتعقدات الرؤية إلى المكان، فهناك على الأقل ثلاثة أنواع من الرؤيات السائدة في الرواية المغربية دون الحديث عن بقية التنويعات الداخلة في هذا المنظور أو ذاك. فعدا الرؤية التجزيئية التي سبق وأن كشفنا عن بعض ملامحها في دراستنا للفضاء البيتي، هناك الرؤية المشهدية، وهي ليست تلك التي يقابلها بيرسي لوبوك بالرؤية البانورامية ويجعلها خاصة بعرض الأحداث كما هي أمام أعيننا، وإنما قصدنا بها تلك النزعة المشهدية التي تغزو عرض الفضاء الروائي وتؤدي إلى إلغاء خصوصيته ووضعه في مأزق الخواء الوظيفي والدلالي معاً. وقد أبرزنا عند تحليل فضاء الاحياء وخاصة الاحياء الراقية كيف أن هذه الرؤية قد اتخذت منحيين: «رومنطيقي» وموضوعي وكيف أنها انتهت، في كلتا الحالتين، إلى الباب المسدود وإلى الاعلان عن إفلاس محقق. وهناك أخيراً الرؤية الهندسية أو الأقليدية ونقصد بها الوصف المجرد لأجزاء المكان الذي لا يمر عبر قناة الوعي الذاتي للراوي، وهذه الرؤية الأخيرة شبيهة، في اشتغالها، بما أسماه أوسبنسكي في (الشعرية التركيبية) بوجهة النظر الخارجية. وتريد الرؤية الهندسية أن تكون وصفاً موضوعياً ومطابقاً للواقع دون أن تنجح في ذلك بصورة حتمية لأن الموضوعية التي تدعيها لنفسها ستفضي بها إلى الاجهاز كلياً على الوجود الانساني الذي يبنين المكان ويجعله ذا دلالة، وبالتالي ستفرغه من فكرته الأساسية ولن تترك له سوى قيمته الوصفية المحدودة الفائدة. ونصادف هذه الرؤية الاقليدية للمكان في نماذج الاقامة الاجبارية وبصورة خاصة في تشكيل الفضاء السجني حيث يوصف المكان في غيبة رؤية ساكنه له ومجرداً من علاقته بالنزلاء الذين يأهلونه، وحيث يجري التركيز أساساً على محدودية المكان والحواجز الحديدية التي تخترق مرافقه.

وبانتقالها إلى الفضاء السجني الذي يشكل نمطاً ملائماً لأماكن الاقامة الاجبارية سنجد أنفسنا في صميم مناقشة المفهوم الثالث الذي قامت عليه هذه الدراسة وهو مفهوم التراتب الذي يقضي بتوزيع مرافق الفضاء السجني إلى طبقات أو فئات مكانية وذلك وفقاً لخطة تراتبية معقدة. وتقوم هذه التراتبية في الظاهر على مقياس درجة الانفتاح أو الانغلاق

بالنسبة للعالم الخارجي، فهي تدعونا إلى القول بنسبية الفضاء السجني وتفاوت مستويات انغلاقه أو انفتاحه كما تقودنا إلى تحديد طبقات الأمكنة التي تندرج ضمن عالم السجن طبقاً لأبعادها الهندسية ومجالها الطوبوغرافي.

وتتسبب هذه التراتبية في توسيع الفجوة بين المرافق السجنية من حيث انغلاقها أو انفتاحها على العالم الخارجي ويبرز من خلالها الطابع المتناقض الذي ينظم الفضاء السجني ويجعله فضاء مفارقاً على جميع الأصعدة، فمن جهة هو المكان الوحيد الذي يأخذ بفكرة التراتب على هذا النحو الفريد دون أن يتخلى عن صفته المميزة والأصلية وهي الانغلاق التام، ومن جهة أخرى ينجح في أن يكون تارة فضاء اتصال وتارة أخرى فضاء انقطاع كما أوضحنا ذلك أثناء التحليل، ومن جهة ثالثة وليست أخيرة فالسجن هو الجواب المباشر على رمزية هذا الفضاء واتساع حقله الدلالي.

وهكذا يعمد السجن، بقصد إضفاء طابع المعقولية على فضائه، إلى توزيع مرافقه الداخلية استناداً إلى فكرة التراتب الملمح إليها والتي وصفناها، في حينه، بأنها «عادلة بشكل لا يصدق» ومؤدّى ذلك أن التراتب الموصوف هنا لا ترجى منه، على الأرجح، اية فائدة. لأنه يريد أن «يرتب» أشياء «مرتبة» أصلاً، وبسابق تقدير من لوائح القانون السجني. فالسجن مكان محكوم بالانغلاق والمحدودية في أصل نشأته، والامعان في توزيعه وتقسيمه إلى مرافق تتفاوت انفتاحاً وانغلاقاً هو من قبيل توزيع الفقر على الفقراء إذا جاز لنا هذا التعبير.

فهناك أولاً فضاء الزنزانة، وتمتاز بكونها تفرض على النزيل حدوداً مكانية ومعنوية غاية في الصرامة مما يجعلها مخصصة، في العادة، للعزلة التأديبية وزيادة التضييق والتنكيل بالنزيل، وهي لذلك تعتبر فضاء استثنائياً سلبياً مثلما سيكون المزار فضاء استثنائياً إيجابياً أما فضاء الفسحة فسيكون المكان الملائم، بالنسبة للنزيل، للاتصال بالعالم الخارجي المحظور والتطلع إلى مشهد السماء والهواء الطلق ولاستمداد عوامل المقاومة وأسباب الصمود. وأخيراً هناك فضاء المزار بوصفه مجالاً للاتصال والحديث واستقبال الانباء الوافدة من الخارج، وفيه سيستعيد النزيل بعض صفاته الانسانية ويتجدد زاده من العواطف والمشاعر الطافحة، إلا أنه، خارج هذه الدلالات الخاصة، لا يملك فضاء المزار أي تميز عن باقي المرافق السجنية الأخرى فهو يتقاسم معها نفس الإلزامات والقيود التي تعطي للفضاء السجني دلالته الشاملة.

وفي الخلاصة فإن مبدأ التراتب الذي يوحي، خطأ ، بالعدل والتكافؤ يغدو هنا عنصراً أساسياً في الاديولوجية السجنية المتفشية ضمن هذا الفضاء التمثيلي لأماكن الإقامة الاجبارية، ولا يفلح سوى في مفاقمة وضع أجزاء المكان المنغلق، وإعطاء الانطباع بوجود أماكن أكثر أو

أقل انغلاقاً، وذلك بهدف الابقاء على الطابع المتناقض الذي يجعل من السجن فضاء استثنائياً مفارقاً من طراز خاص.

إلى هنا نكون قد أحطنا بعناصر الطرف الأول من التقاطب الأصلي (إقامة ـ انتقال) الذي حرصنا على اختزاله إلى ثنائية: أماكن الاقامة الاختيارية (فضاء البيوت) وأماكن الاقامة الاجبارية (الفضاء السجني) حتى يتسنى لنا مقاربة مظاهره من خلال الفضاءات التي يقدمها لنا الخطاب الروائي المغربي. وعلينا الآن أن نمهد السبيل لاستعراض الخطاطة التحليلية التي انصبت على الطرف الثاني من التقاطب أي أماكن الانتقال. وهنا أيضاً لم يكن لنا بد من اقتراح ثنائية جديدة نرتق بها الفجوة القائمة بين عناصر الفضاء الانتقالي ونجعلها ممكنة التحليل. لهذا السبب أو ذاك وجدنا أن أماكن الانتقال في الرواية المغربية تتوزع إلى قسمين اثنين هما: أماكن الانتقال العامة ممثلة في فضاء الاحياء وأماكن الانتقال الخاصة ممثلة في فضاء المقهى، وقد سلمنا بوجود هذه الثنائية لأنه تبين لنا عند وصف هذا الفضاء الانتقالي بأن هناك فرضية أساسية تنظم وجوده وتعلن عن برنامجه الطوبوغرافي والاجتماعي، ومضمن تلك الفرضية أن التغير المكاني يصاحبه دائماً تغير دلالي، فتنوع هذا الفضاء بين مكان عام ومكان خاص سيجلب معه اسئلة واشكالات جديدة تختص بكل قسم منهما على حدة.

وتأسيساً على هذه الفرضية المعطاة درسنا فضاء الاحياء كنموذج لأماكن الانتقال العامة التي تغشاها الشخصيات وتشكل مسرحاً لحياتها اليومية، وميزنا فيها بين الاحياء الشعبية والاحياء الراقية. وقد حاولنا عن طريق عرض صفات الحي الشعبي أن نقيم جدولة بتلك الصفات والدلالات المترتبة عنها مبرزين كيف أنه مكان متحرر من كل القيود الهندسية والالزامات الحضرية، كما ألححنا، بالنسبة للحي الراقي، على الطابع المشهدي الذي يلغي الرؤية الانسانية للمكان ويعوق وضوح ومقروئية النص موضوع الوصف، وفي كلتا الحالتين كانت الغاية هي كشف الدلالة الكامنة وراء هذا التوزيع الطوبوغرافي للأحياء الذي يخفي وراءه توزيعاً اجتماعياً وعنواناً لاديولوجية استعمارية أو لا وطنية تقضي بإعطاء الامتياز للمركز على الهامش وللحي الراقي على الحي الشعبي.

أما فضاء المقهى فكان نموذجاً موفقاً لدراسة أماكن الانتقال الخاصة التي تلجأ اليها الشخصيات لتصريف لحظات العطالة أو للقيام بممارسات مشبوهة أو حتى لتناقل الشائعات الرخيصة وبناء على ذلك فقد اتخذت المقهى، في الرواية المغربية، عدة دلالات مرجعية ذات مسوح رمزية أو اديولوجية، فهي تارة فضاء عطالة وخمول فكري كما عند اللعبي والتازي، وأخرى فضاء للشبهات والسوق السوداء كما عند العروي وعلوش، بل انها قد تمسي مصدراً للمعرفة دون أن تكف عن أن تكون مسرحاً للرعونة والعنف كما عند محمد شكري.

وفي الجملة، فإن المقهى تقوم هنا كبوصلة للتوترات اليومية التي تعيشها الشخصيات ومكان لانكفائها ومعاناتها الذاتية، بل ويمكن القول كما صرحنا بذلك بأنها هي المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي.

ونعتقد، بعد هذا، أننا قد استنهضنا في هذه القراءة أهم الأسئلة التي تثيرها محاولة الاقتراب من الفضاء الروائي من دون أن نظن لحظة واحدة بأنها هي الأسئلة الوحيدة الصحيحة، وذلك أن كل قراءة، كما يقال، إنما تسعى إلى تطوير وعي نوعي محدد بصدد عمل بعينه أو عنصر منفرد من عناصره.

ولا بد من الاعتراف هنا بأن ما أحرزنا عليه من نتائج واستخلاصات لا يشكل سوى ملمح جزئي، ناقص بالضرورة، هو كل ما أوصلتنا اليه المبادىء النظرية والاشتراطات المنهجية التي اشتغلنا في نطاقها.

الباب الثاني

البنية الزمنية في الرواية المغربية

I ـ الزمن في الرواية

تصورات ونماذج:

يؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة[1] وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحـداث وتربط أجزاءها.

وعندهم فإن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدإ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارىء تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل[2] . لقد كان هذا هو الموقف الشكلي البارز الذي ظهر في عشرينات هذا القرن والذي تميز بمعالجته المباشرة والرصينة للزمن في السرد، ولكنه لم يكن الموقف الوحيد لأننا يمكن أن نذكر إلى جانبه الموقف الأنجلوسكسوني الذي يتزعمه على الخصوص كل من بيرسي لوبوك وإدوين موير. . .

إذا كان من الصعب علينا تصنيف هذا الاتجاه في خانة نقدية محددة فلأنه وجد في فترة مبكرة من تاريخ التعامل مع مفهوم الزمن في الأثر الأدبي ولم يشكل، لذلك، مذهباً موحداً واضح الملامح وإنما جاء عبارة عن تأملات في المظهر الزمني للرواية وعلاقته بالبنية السردية ككل.

---

(1) T. Todorov: Qu'est ce que le structuralisme? 2. Poétique Ed seuil 1968 p. 53.
(2) Fomalistes russe: théorie de la litterature. Ed Seuil 1965. pp. 267 - 268.

إن أهم نقطة مشتركة بين لوبوك وموير هي التأكيد على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به، فلوبوك مثلاً يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، فهذا الأخير، يقول لوبوك، لا يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن[3]. ويضيف موير إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلاً يكون الزمن عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً والمضي في تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيره وحده. وفي الرواية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها، لأنه يكون زمناً خارجياً ويظل محافظاً على انتظام حركته وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكشفها.

أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خالياً[4]. وهكذا ينتج عن تعدد موضوعات الرواية، حسب موير، تعدد مواكب في مظاهر اشتغال الزمن واختلاف في الأدوار البنيوية التي ينهض بها في السرد.

والملاحظ أن جميع هؤلاء النقاد الأوائل قد حاولوا مقاربة المظهر الزمني في العمل الروائي كل من زاوية منهجية محددة تتناسب مع منطلقاتهم النظرية والنقدية. ولكن يبدو أنهم لم يصادفوا من يشايعهم ويأخذ بتحديداتهم أو يتبنى نتائجهم... وسوف تمر فترة طويلة قبل أن يستعيد الشكليون الفرنسيون بعضاً من تلك المواقف السابقة فيستثمرون وجاهتها النقدية والاجرائية ويبلغون بها أوج الدقة والانتاجية في تحليل النصوص الروائية وسواها من أنماط الحكي.

وقبل تناول هذا الاتجاه الفرنسي الأخير نريد أن نعرض بسرعة لبعض المقاربات وأشكال التعامل مع الظاهرة الزمنية التي تحكمت فيها تصورات فلسفية وفكرية، وذلك تمهيداً للتطرق لوجهة النظر البنيوية المحضة التي اعتبرت العنصر الزمني مكوناً أساسياً من مكونات الشكل الروائي.

---

(3) لوبوك 1981 ص 55.

(4) موير (د. ت.) ص 97 - 100 - 102.

ومن بين هؤلاء يستقي جورج لوكاش مفهومه للزمن في الرواية من هيجل وبيرجسون، ولكنه يعطيه صياغة مخالفة لإشكالية الزمن في الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر. ومن هنا مصدر الاختلاف البارز بين مفهوم الزمن عند هذين الفيلسوفين اللذين كانا يريان بأن الزمن هو نمط من الانجاز ذو دلالة وضعية متطورة، وبين مفهوم لوكاش الذي وضعه في كتابه (نظرية الرواية) حيث يرى بأن الزمن هو عملية انحطاط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق. ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديه فإن الزمنية هي أيضاً ذات طبيعة دياليكتيكية، فهي سلبية وإيجابية معاً، إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل وهي في نفس الوقت تعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة. ووضوحاً لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق... إن الزمن بما هو عملية تحلل وانحطاط، حسب لوكاش، يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والموسطة بالقيم الأصيلة في شكلها المزدوج «الأمل المتوهم والذكرى الطوعية المجردة من الوهم»[5].

وبالرغم من اقتراب باختين من تصورات لوكاش في كثير من قضايا الرواية فإنه يفهم الزمن الروائي بالذات على نحو مخالف له. وعنده فإن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إنه يعتقد بأن المهم هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلىٰ علاقاتها من زاوية زمنية واحدة[6]. ومرة أخرى يذهب باختين إلى أبعد من لوكاش حين يشترط الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي بخاصية الزمن، فالملحمة القديمة تتميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي على ضوء المستقبل، أما الرواية الحديثة فتعامل الماضي بشكل مألوف أي كما لو كان ماضيها الخاص. إن ما يحدد الرواية، عند باختين، إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن، وأخيراً فإذا كان الزمن الملحمي مكتملاً ومنغلقاً على نفسه فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، ولكن الزمنين معاً، حسب باختين دائماً، يشتركان في كونهما ليسا زمناً بالمعنى الضيق للكلمة وإنما هما أحد مستويات التراتب للأزمنة والقيم[7].

وفي إطار نفس المنظومة الجدلية، ولكن مع ميل واضح للنزعة الوجودية سيدعو جان بويون، في أواسط هذا القرن، إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي،

---

(5) Georges Lukacs. La théorie du roman. Ed Gothier 1963. pp. 176 - 177. postface de L. Goldmann.

(6) M. Bakhtine: La poétique de Dostoivski. tra: Isabelle kolitcheff Ed seuil 1970. pp. 60 - 61.

(7) باختين 1982 ص 33 - 35 - 39 .

بل إنه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن، ولكن هذا لم يكن يعني لديه القول بمبدأ الضرورة في إدراك الاسترسال الزمني للأحداث. فالضرورة، بالنسبة إليه، لا يمكن أن تكون قانوناً للزمن. إن بويون هنا يشايع هيدجر وسارتر اللذين أبرزا، في سياق فلسفي، بأن الزمنية، في أصلها، ليس لها وجود، وإنما هي ميزة ما يمكن تزمينه[8].

وتأسيساً على هذه المقولة الوجودية سيلغي بويون من مجاله كل تناول للبنية المسبقة للزمن الروائي رافضاً بذلك البحث في التتابع الخارجي البسيط للأحداث والمواقف وذلك مقابل تركيزه على معنى تسلسل الأحداث كما يتم داخل نفسية الشخصية الروائية.

وإذا كان بويون قد جعل من احترام خاصية الزمن مقياساً للفهم النفسي للعمل، ومن «الاحتمال» ميزة أولى للزمن الروائي فسبب ذلك أنه ظل يعتقد في «احتمالية» الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية، وهذا الموقف هو الذي دفع به إلى النظر إلى الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي أي بتوزيعه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل وذلك، كما يقول: «لأن الزمنية الروائية تبقى أمراً محتملاً تماماً كالزمن الشخصي»[9].

وغير بعيد عن هذا الفهم الذي تبناه وعبر عنه بويون في أربعينات هذا القرن سيأخذ جورج بولي على عاتقه مهمة تحليل «الزمن الانساني» كما يظهر في الأعمال الروائية عن طريق بحث العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات من خلال تصور خاص لمفهوم الزمن (الطفولة ـ الشيخوخة ـ الحلم إلخ)[10].

ويلتقي هذا التصور مع منظور بويون في اعتبار الوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقَّهُ في الامتلاء الوجودي ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال. إن بولي يعتقد بأن «الزمن الإنساني» هو الزمن الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس على التغير، وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا. وبخلاف الزمن الديكارتي فإن الزمن السردي لا يكون مركباً من جواهر مستقلة أي أنه ليس زمن التتابع الدائم الصرف، فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى رابط وإنما تتوالى في حركة لانهائية. . وهذا يعني في عرف بولي بأن زمنية السرد لا

(8) Jean POUILLON. Temps et roman. Ed. Gallimard 1946. pp 155 - 156.

(9) Ibid. p. 159.

(10) Georges Poulet. Etudes sur le temps humain: la distance interieure. Ed. Plon 1952.

تكمن في تواتر اللحظات التي تتتابع الواحدة تلو الأخرى بل في تجزئه إلى أعداد من اللحظات، وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني المشابه، وأحياناً المطابق، لاستمرارها في المكان وإحساسها بالقوة المجهضة التي لا تنجح في تحيينها[11] .

وإذا ما غادرنا أجواء المقولات الفلسفية والفكرية التي تحكمت في فهم الزمن لدى هؤلاء النقاد وأنتجت طائفة من التأملات المتباينة فإننا لا بد أن نحط الرحال عند الاتجاه البنيوي الصرف لنتعقب التصورات والنماذج التحليلية التي يعرضها أمامنا ونكشف فيها عن بصمات الاتجاهات السابقة وخاصة منها الشعرية والشكلانية.

وسنبدأ بزعيم هذا الاتجاه رولان بارث الذي حاول أن يستفيد، في إعداد فكرته عن الزمن السردي، من الشعرية اليونانية، وتخصيصاً من أرسطو الذي أعطى الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني عند معارضته بين التراجيديا والتاريخ، كما يستلهم منهج فلادمير بروب الذي دعا، في بداية هذا القرن، إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزمن.

فعند تأليفه لدرجة الصفر للكتابة سيعمل بارث على إثارة قضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة الروائية حيث سيعلن بأن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي[12] . وسيعود بارث، بعد مرور خمس عشرة سنة عن ذلك، إلى تأكيد نفس الطرح بصدد الزمن السردي في مقدمته اللامعة حول التحليل البنيوي للسرد (1966) ، رابطاً هذه المرة، وبصورة تعود بنا تواً إلى المعلم أرسطو، بين العنصر الزمني والعنصر السببي مجدداً التأكيد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام. وبالنسبة للسرد فإن الزمن ليس موجوداً، أوله وجود وظيفي كعنصر في نظام دلالي، ذلك أن الزمن، يواصل بارث، لا ينتمي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع[13] . وهو في هذا الاعتقاد لا يختلف كثيراً عن أسلافه من النقاد والمنظرين: فالزمن السردي، في رأيه أيضاً، ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن بروب، ومن ثم تبقى المهمة التي يسندها بارث إلى الباحث في الزمن الروائي هي التوصل إلى وصف بنيوي للايهام الزمني[14] .

---

(11) Ibid. pp. 32 - 51 - 52.
(12) R. Barthes: Le degré Zéro de l'écriture: Ed. seuil 1953. pp. 25 - 26.
(13) R. Barthes: Poétique du récit. Ed seuil 1977. p. 27.
(14) Ibid. p. 27.

وفي عمله التنظيري الرائد، بحوث في الرواية 1964 ، سيقوم ميشال بوتور بعرض وجهة نظره كروائي في مسألة الإيهام هاته، وهو يبدأ بالإشارة إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ففي رأيه أننا، حتى في السرد الأكثر التزاماً بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان. . وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة، إلى التقطعات والوقفات وأحياناً القفزات التي تتناوب على السرد.

ومن هذه الناحية يرى بوتور بأن ما يزيد هذا الانقطاع بروزاً وعنفاً هو طبيعة الحياة المعاصرة التي تحمل الكتاب على تقديم سردهم ككتل موضوعة جنباً إلى جنب وكأنما لإشعارنا بقوة تلك الانقطاعات في الوجود الإنساني ذاته (الأمس = العودة إلى الماضي، الغد = القفز إلى الأمام. . .)[15] .

وهنا ينتصر بوتور، وإن بطريقة ضمنية، للمرجعي على الوهمي في معالجته للزمن الروائي. وسيشاركه في هذا الموقف زمرة من المجايلين له كموريس نادو القائل بأن الزمن في الرواية ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث وإنما هو زمن يرتبط بنا وبحركات وجودنا، وآلان روب غرييي في إعلانه بأن الزمن قد أصبح ، منذ أعمال بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره[16] .

ولدى كل هؤلاء، نحس بالميل الواضح إلى تفسير الزمن تفسيراً مرجعياً أو على الأقل النظر إليه منفصلاً عن زمنيته الخاصة التي يقترضها من علاقته بالتخيل والإيهام.

لم يكن الغرض من عرض هذه الآراء والتصورات هو القيام بتغطية شاملة لمناحي التفكير النظرية في الزمن الروائي، وإنما كانت الغاية منه هي التأكيد على الاتفاق المبدئي القائم، بين النقاد، حول وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً لا سبيل إلى تجاهله، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب. فالزمن، في الرواية، كالنص نفسه، يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الانساق التي يندرج فيها. وبناء على ذلك لا يجوز الاعتداد بتلك الآراء التي تجرد النص من المحتوى الزمني الموضوعي وتجعل من الزمن مقولة مفهومية غير إجرائية، ولا بتلك التي تقول بأن الزمن الموجود في النص ليس هو الزمن في ذاته وإنما هو طائفة من تمظهراته وتصوراته الذهنية بما يعني لديها، عن غير

(15) Michel Butour. Essais sur le roman. Ed Gallimard 1964. p. 116 - 117.

(16) غرييي (د. ت.) ص 134 .

صواب في تقديرنا، بأن الزمن في النص هو محض تصور وليس بشيء حقيقي وأنه، بالتالي، يعتبر حالة وليس جوهراً. لقد حسم الشكلانيون الروس هذا الاشكال منذ زمن بعيد، ولم يعد أحد من النقاد المعاصرين يجرأ على التشكيك في وجود العنصر الزمني كبنية قائمة الذات ضمن العالم الروائي، بل إن هذا الزمن قد أصبح موضوعاً خصباً لبحوث وأطروحات غاية في الدقة والتخصص(17). وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد من كون هذا النوع من البحث يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك لأن النص يشكل في جوهره، وباعتراف الجميع، بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات. . . وللوصول إلى تحديد دقيق، قدر الامكان، للبنية الزمنية المزمع وصفها لا بد من إيلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينتظم النص.

على أن السهولة التي للروائي في أن يتحرك على مستويات زمنية متعددة وأن يراوح بين استخدام ضمائر مختلفة. . . هذه السهولة تخفي وراءها تعقيداً حقيقياً بالنسبة للباحث في تعامله مع ظاهرة التحيين الزمني الناجز في النص، ومن الواضح أن الروائي يملك تقدماً زمنياً مهماً بالقياس إلى العالم التخيلي الذي يحكيه، وهذا يعني بالنسبة للفن الروائي تلك القدرة اللامحدودة لدى الكاتب على اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بتشييده. ولكن هذه القدرة تبقى، على اتساعها، نسبية ومتفاوتة من كاتب إلى آخر مما يضع أمام الباحث مهام مضاعفة لأنه سيصبح من غير الممكن لديه توظيف جهاز مفهومي موحد لمقاربة ظاهرة الزمن السردي في النصوص الروائية.

ولعل أبرز هذه المهام الجديدة، الملقاة على عاتق الباحث المعاصر، هي الحسم في قضايا شائكة تتصل بتحديد، من بين مختلف القرائن الزمنية الدالة في النص، تلك التي تميز الزمن السردي بمعناه الخاص، ثم اقتراح الطريقة، أو الطرائق، الكفيلة بالأخبار عن آليات اشتغاله والوظائف التي ينهض بها في عموم البناء الروائي.

وأول شيء سنتعرف عليه، في هذا السياق، هو أن مشاكل زمنية السرد داخل الخطاب مختلفة، نسبياً، عن تلك التي تطرحها عليه الأزمنة النحوية، وتزداد هذه المشاكل تعقيداً حينما يتعلق الأمر بالتخيل أي بالخطاب التمثيلي(18). أما أول مشكل منهجي سيصادفنا فهو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليها. فهناك في

---

(17) أنظر قائمة بأهم هذه البحوث في اللغات الفرنسية والانجليزية والألمانية والروسية عند Todorov. 1968. p. 53 .

(18) Todorov et Ducrot. p. 400.

الرواية، حسب تودوروف، ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية يعين تودوروف أزمنة خارجية تقيم، هي كذلك، علاقة مع النص التخيلي، وهي على التوالي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارىء وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، وأخيراً الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع[19]. ومعلوم أن هذا التوزيع الثلاثي لأزمنة الرواية ليس جديداً تماماً فقد سبق لبوتور، سنة 1964 ، ان أقام تصنيفاً مشابهاً انطلاقاً من تجربته كروائي فأحصى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجياً بين الواحد والآخر، فالكاتب مثلاً يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة)وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة)[20] .

وإزاء تعدد المظاهرالزمنية في النص الواحد وتعذر حصرها سوف يتعثر النقاد طويلاً قبل أن يهتدوا إلى تجاوز مصدر الجدل والخلاف ويختصروا تلك التعددية إلى ثنائية محددة ستسهل عليهم تطويق مبحث الزمن السردي في الرواية وإيجاد المدخل الصحيح لمقاربته.

وعلى المستوى الإجرائي الصرف سيكون الناقد الألماني هارالد فينريخ (1964) أول من يدشن هذا المنحى الجديد في معالجة قضايا الزمن في الرواية وذلك اعتماداً على إنجازات مواطنه Günther Müller الذي سبق له، سنة 1947 ، أن قام بدراسة حول أهمية الزمن في الفن الروائي طور فيها، هو الآخر، حدوس الروائي طوماس مان باتجاه نقدي خصب. وقد أخذ عنه فنريخ تمييزه بين زمن السرد والزمن المحكي temps raconté[21] ، وصاغ على ضوئه ثنائيته المعروفة: زمن النص وزمن الحدث، الأول ونتعرف عليه من خلال العلامات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص، أما الثاني فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل، وكل من الزمنيين يتوفر على قرائن مسكوكة في النص وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما فيتحقق بذلك ما يسميه فينريخ: درجة الصفر للعالم المحكي[22] .

(19) Ibid. pp. 400 et 404.

(20) Butor. 1964. p. 118.

(21) Harald weinrich: Le Temps. Ed seuil 1973. vers Franc. pp. 57 - 58.

(22) Ibid. pp. 67 - 68.

وهكذا، وبفتحه باب الثنائيات، الموروثة أصلاً من الشكلانيين الروس كما أسلفنا، سيضع فينريخ الإطار النظري لمشكلة الزمن في الرواية وستتوالى بعده الاقتراحات والإضافات التي تصب كلها في سياق واحد، ألا وهو الكشف عن العلامات الزمنية الدالة في النص والوقوف على طبيعة الوظيفة البنوية التي تضطلع بها في السرد.

وسيكون من الطبيعي أن تعود هذه الثنائية إلى الظهور من جديد، وعلى نحو أكثر وضوحاً، على يد تودوروف (1966) الذي أبرز كيف أن قضية الزمن في السرد إنما تطرح بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويرى تودوروف بأن زمن الخطاب يعتبر، بمعنى ما، زمناً خطياً، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد. . وفي القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في نفس الوقت بينما يجد الخطاب نفسه مضطراً إلى وضعها حدثاً تلو الآخر، ومن ثم تنعكس صورة معقدة (القصة) على خط مستقيم (الخطاب)، ومن هنا أيضاً ضرورة تخلي المؤلف عن التتابع «الطبيعي» للأحداث وعدم التزامه به. وفي الغالب، فإن الكاتب لا يحاول التمسك بهذا التتابع لأنه يستعيض عنه بالتحريف الزمني للأحداث الذي يحقق به أهدافاً جمالية[23]. إن المقصود هنا بكلام تودوروف هو تلك الإمكانية التي تتيح للمؤلف، باستعمال التحريف الزمني، أن يتصرف في ترتيب الأحداث تبعاً للغايات الفنية التي يقتضيها العمل الروائي وليس بناء على ما تمليه عليه مقاصد القصة. .

وفيما بعد، أي في سنة 1968، وبعد اطلاعه على بحوث النقاد الألمان كميلير ولاميرت الذين كرسوا هم أيضاً مبدأ التعارض بين زمن القصة وزمن الخطاب، سيحاول تودوروف أن يختط لنفسه طريقة خاصة في معالجة الزمن كمظهر من مظاهر السرد وذلك بالانطلاق من تحديد العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب وتوزيعه إياه إلى ثلاثة محاور. وهي محور النظام، ومنه نفهم استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما (الأول متعدد والثاني أحادي). . ومحور المدة التي قد تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائماً قياسها كالوقفة والحذف والمشهد. . إلخ وأخيراً محور التواتر ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد ـ السرد المكرر ـ السرد المتواتر)[24]. ونحن نجد نفس هذه المحاور والأفكار مطبقة عند جيرار جنيت[25] بشيء غير قليل من الدقة والتفصيل مما يدل على تجاوز النقاد الفرنسيين لطروحات فينريخ.

---

(23) Todorov: Les catégories du récit Litteraire. in Communication n° 8 1966. p. 139.
(24) Todorov. 1968. pp. 53 - 54 - 55.
(25) Gérard Genette: Figures III. Ed seuil 1972.

ومن جهته، سيحافظ جان ريكاردو (1967) على جوهر تلك الثنائية الزمنية وان كان يعبر عنها بمصطلحاته الخاصة، فهو يرى بأن قيام العمل الروائي على الحكي يجعل منه مجالاً لمستويين مختلفين من الأزمنة هما: زمن الحكي وزمن التخيل، والعلاقة القائمة بينهما هي التي تشكل طبيعة السرد وتتيح للباحث التعرف على ما يسميه ريكاردو بسرعة الحكي[26].

ومثل ريكاردو ستفعل فرانسواز روسم، في (نقد الرواية)، عندما تعرض زمن التخيل مقابل زمن الحكي لتبرز الفرق بينهما، وهي تجعل للأوّل كما للثاني وظائف معلومة ينهض بها في الخطاب الروائي، وتفصيل ذلك لديها أن زمن التخيل مثلاً قد يتخذ مظهراً كونياً كالإشارة إلى الفصول والأيام وسواهما.. أو مظهراً مدنياً باستعمال اليوميات.. أو نفسياً عند إثارته للذكريات والمشاريع والافعال أو أحاسيس الشخصيات.. أو مظهراً تاريخياً مع التحف والأعمال الفنية.. إلخ أما زمن الحكي فهو يضمن التتابع المنظم للأوصاف، ويتحكم في صياغة وجهات النظر، كما يساعد على التدخل التدريجي والمرحلي لمختلف المتواليات الزمنية... وأخيراً فزمن الحكي هو المسؤول عن التحولات التي تلحق الحوافز التيماطيقية[27].

ويمكن القول، باختصار، بأن الزمن الروائي، في تعدد مظاهره واختلاف وظائفه، قد وضع الباحثين أمام مشكلات لا تخص مجال اشتغالهم وجعلهم من ثم يصرفون جهوداً طائلة في سبيل التعرف على ماهية الزمن وإدراك جوهره تاركين مهمتهم الأصلية التي هي تحديد مواقعه في النص والبحث في إواليات عمله.

ولعل هذا هو ما حدا بجيرار جنيت (1972) إلى تغيير اتجاه المشكلة من أساسها وذلك بالنظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيف، وقد تبع ذلك ميل متزايد، من طرفه، لدراسة المظهرين الأساسين للزمن داخل الرواية وهما زمن الشيء المروي وزمن السرد، أي ما يمكن التعبير عنه، بلغة اللسانيات، بزمن الدال وزمن المدلول[28]. وسوف تتقدم أوريكشيوني (1980) خطوة أخرى في هذا الاتجاه الذي حدده جنيت فتميز داخل الزمن السردي بين مستوياته القصصية واللاقصصية، أي بين ما ينتمي من هذا الزمن للقصة، كزمن الكتابة الحكائية وزمن المروي له إذا وجد في النص، وزمن المدلولات النصية التي تتتابع خطّياً في الخطاب. وبين ما ينتمي منه لخارج القصة كزمن القراءة الفعلية التي تختلف

(26) Jean Ricardou: Problèmes du nouveau roman. Ed seuil 1967. p. 16.
(27) F. V. Rossum. 1970. p. 221.
(28) G. Genette. p. 77.

من قارىء إلى آخر، وزمن الأحداث المروية أي زمن الأحداث كما جرت أو على الأصح كما نعتقد أنها جرت أو ستجري مستقبلاً[29] .

وبوجه عام، فإن الثنائية الزمنية التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي يمكن اعتبارها، مع جنيت، أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى. وقد أدرك هذا الأخير بأن السرد الأدبي، مثله في ذلك مثل السرد الشفوي أو الفيلمي، لا يمكن أن يستهلك، أي أن يحيّن، إلا داخل زمن القراءة، ومن ثم فإن الزمنية السردية يمكن وصفها بأنها شرطية أو أدواتية لأن السرد يتم إنتاجه، كغيره من الأشياء، داخل الزمن. . . إنه موجود كفضاء/وفي الفضاء، والزمن الذي نحتاجه «لاستهلاكه» هو ذلك الزمن الذي تستغرقه قراءته[30] .

ويمكننا أن ندفع بهذا التحليل إلى مداه الأقصى حين نقرر أن لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن[31] وهذا يجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني، إذ من الجائز، كما يرى جنيت، أن نروي قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلاً إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد. . . فلا بد لنا أن نحكي القصة في زمن معين: ماضٍ أو حاضر أو مستقبل. . ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد[32] .

ومن هذه الناحية سيعمل شارل غريفل (1973) على التعمق بعض الشيء في مناقشة هذه النقطة الأخيرة من خلال تأكيده على أن لا خيار للسرد بين أن يشير، إلى زمنيته، أو لا يشير، فالمسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم نحدد لها عتبة زمنية. والقصة، أية قصة، تفترض نقطة انطلاق زمنية ما. . مثل الإشارة إلى تاريخ أو ما يعادله، فهذه الإشارات وأشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد[33] .

---

(29) G. Kerbrat. Orechioni. L'énonciation de la subjectivité dans la langage. Ed. A. Colin 1980. pp. 173 - 174.

(30) Genette. 1972 p. 78.

(31) هذا محض افتراض نظري، ورأي بارث معروف حول كونية السرد وانتشاره في كل زمان ومكان. أنظر مدخل للتحليل البنيوي للسرد 1966 .

(32) وفي أصول التقسيم الثلاثي للزمن (ماض - حاضر - مستقبل) أنظر:
- Genette. 1972. p. 228. et Weinrich. 1973 pp. 66 - 67.

(33) Charles Grivel: Production de l'interêt romanesque. Ed Mouton 1973. p. 98.

على أن غريفل يلاحظ، من جهة أخرى، بأن هذه التحديدات الزمنية تبدو اعتباطية إلى حد ما بالنسبة للقصة، إذ ما الفرق بين قولنا «آخر أكتوبر» أو «منتصف نوفمبر». . وعنده فإن السرد لا ينتج زمنية حقيقية من أي نوع على اعتبار أن التحديد الزمني لا يعطي أي صفة واقعية للقصة وإنما يساعد فقط على «إخفاء روائية الرواية» عبر الإشارات الزمنية المحتملة، وينتهي بالناظر المدقق إلى الاعتقاد بأن السرد لا يملك «زمناً» وإنما يتوفر فقط على وتيرة زمنية Tempo[34] أي على استعمالات حكائية للزمن تكون في خدمة السرد الروائي وتخضع لشروطه الخطابية والجمالية. . .

وهذه الشروط والمقتضيات المرتبطة بالزمن السردي، أي بوتيرته على الأصح، هي التي تهمنا، هنا، في المقام الأول وحولها سيدور القسم التطبيقي من بحثنا هذا.

لقد أبرزنا، في الصفحات السابقة، بعض أهم المشكلات التي يطرحها الزمن على الرواية، وعرضنا من خلال ذلك لنماذج من الطرائق التي سلكها النقاد لمعالجتها وترتيب فرضياتها. . ومن الواضح أننا لم نتعمق في دراسة موضوع الزمن الروائي بما يلزم من التفصيل والتدقيق وإنما اكتفينا بتعداد القضايا المختلفة المتصلة به وإبداء بعض الملاحظات بصددها. . . فقد كان القصد هو وضع الإطار العام لتناول الزمن باعتباره عنصراً شكلياً في الرواية والتمهيد بذلك لبحث تمظهرات البنية الزمنية في الرواية المغربية.

ولا نريد هنا أن نعطي الانطباع بأننا سنقترح طريقة مبتكرة نتجاوز بها التصورات البنيوية المتداولة في مقاربة الزمن السردي وتحليل التغيرات التي تطرأ عليه. . . فغاية ما نسعى إليه هو استيعاب المفاهيم والأدوات الاجرائية التي شاع استعمالها لهذا الغرض ومحاولة الإفادة منها لتحقيق فهم أفضل للعلاقات الزمنية التي تنتظم النص الروائي المغربي، وفي مرحلة لاحقة القيام بتحليل لتلك العلاقات وتوزيعها في محاور للوقوف على تمفصلات البنية الزمنية العامة للنصوص موضوع الدراسة.

---

(34) Grivel. 1973. p. 100.

بصدد واقعية، أو عدم واقعية الزمن الروائي أنظر:

- موير. ص 91 . Weinrich. 1973 p. 57 et .

II. النسق الزمني في الرواية المغربية

يمكننا الحديث، بوجه عام، عن حركتين أساسيتين للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن تمثل كل منهما اختياراً يقوم به الكاتب لحل المشاكل التي يطرحها عليه الزمن السردي.

1 ـ الحركة الأولى وتتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وبنسق ترتيب الأحداث في القصة، فالأصل في المتواليات الحكائية أنّها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصة. وهكذا فتارة نكون إزاء سرد استذكاري récit analeptique يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي récit proleptique يعرض لأحداث لم يطلها التحقق بعد أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها[1].

2 ـ أما الحركة الأساسية الثانية فترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها وتشتمل على مظهرين رئيسيين: المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكائية

---

(1) أقصى جيرار جنيت مصطلحي Rétrospection-Anticipation لما يتضمنانه من حمولة ذاتية ونفسية واستعاض عنهما بعبارتين خاليتين من هذا الأثر وهما Analèpse - Prolèpse اللذين نقترح ترجمتهما، على التوالي، بالاستشراف والاستذكار.

تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجه هو السرد التلخيصي récit sommaire الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة. ثم الحذف ellipse وهو يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميز باسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للسرد.

أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي[2] récit scénique الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية فتختفي الأحداث مؤقتاً وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص. أو بتوظيف تقنية الوقف pause وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة.

لقد لخصنا حتى الآن أهم القضايا التي يطرحها عدم الاتفاق بين زمن القصة وزمن الخطاب وذلك من خلال استعراض عناصر الحركتين الأساسيتين اللتين تترجمان استحالة التوازي بين نظام عرض الأحداث والنسق الزمني لعموم السرد الروائي وتجسدان، على المستوى النصي، مقدار ذلك التفاوت الحاصل بينهما وما ينتج عنه من اختلال وتحريف في التسلسل الطبيعي لسير الأحداث.

وسنحاول فيما يلي أن نقوم بالكشف عن التمفصلات الزمنية الكبرى في المتن الروائي المغربي على ضوء التقسيم السالف للمفارقات الزمنية ومجموع أنساق الزمن في الرواية، مع مراعاة خصوصية هذا المتن الذي لا يتوفر دائماً على الدقة المطلوبة في تحديده للتنويعات الزمنية المختلفة التي تخترقه، وخاصة عندما يتخلى الكاتب عن إعطاء القرائن الزمنية الأولية والضرورية لمعرفة الموقع الزمني للمقاطع السردية... وسنعود، بعد الفراغ من هذا المسعى، إلى التعليق على البنية الزمنية العامة للرواية المغربية واستخلاص الدلالات الممكنة من هذا الاستعمال النوعي الذي تقوم به للزمن... وذلك برسم الخاتمة.

---

(2) العبارة في الأصل لهنري جيمس الذي وضعها في مقابل السرد البانورامي، وقد استعملها تودوروف وبعده جنيت للدلالة على الأسلوب المباشر للشخصيات.

1 ـ السرد الاستذكاري

يبدو السرد استذكاري كخاصية حكائية في المقام الأول، نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلىٰ الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي وحافظت عليه بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الاساسية للكتابة الروائية.

فالقصة، لكي تُروىٰ، لا بد وأن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر بكل تأكيد، لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها[3] لكن، وبعيداً عن هذا المبدأ العام الذي ينطبق على اشكال السرد في مجملها فإن كل رواية تتوفر على ماضيها الخاص، مثلما تتوفر أيضاً على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها، وهذا الماضي، أو سواه من الأزمنة، لا يمكن فهمه إلا في سياق الزمن السردي المتجسد في النص أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه.

وإذن فإن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية، أكثر من غيرها، إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي، دائماً، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي. وتحقق هذه الاستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة

---

(3) يستثني تودوروف من هذا الحكم أنواع السرد التنبئي prédititالتي تستعمل الزمن الحاضر أو المستقبل في الحكي:
Todorov: Grammaire du Décameron. Ed Mouton 1969 p 48.

دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

وهاتان الوظيفتان تعتبران، برأي جنيت، من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية[4]. وهناك وظائف أخرى للاستذكار أقل انتشاراً ولكنها أيضاً ذات أهمية كبيرة مثل الاشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.. أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.. وكل ذلك يجعل الاستذكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية ويمكّننا بالتالي من التحقق مما يرويه السرد عن طريق تلك الارجاعات التي تثبت صحته أو خطأه[5].

ونحن نعثر في الرواية المغربية الحديثة على ما يؤكد استمرار هذا التقليد الحكائي وشيوعه في النصوص الروائية للكتاب المغاربة المعاصرين الذين تشكل أعمالهم متن هذا البحث. ولكن قبل مباشرة هذه النصوص لا بد من ابداء ملاحظة أولية، فإذا كان من السهل التعرف على المقطع الاستذكاري واجتزاؤه من النص بالاستناد إلى العبارات المسكوكة التي يفتتح بها (من قبيل تذكرت ـ أذكر ـ يذكرني.. الخ).. فإنه من العسير حقاً تعيين جميع الحالات التي تبرز فيها تلك المقاطع ضمن النص الروائي ممايستحيل معه القبض على مختلف التلوينات والاشكال التي تتخذها في الخطاب فلا يبقى أمامنا، والحالة هذه، سوى أن نقدم صورة إجمالية لمظاهر السرد الاستذكاري مسترشدين بالنماذج التمثيلية المستقاة من نصوص المتن.

أ ـ مدى الاستذكار:

من جملة الأشياء التي تعلمنا السرديات أن المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها اثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة La portée de l'anachronie. وبالفعل فهذا التفاوت يبدو واضحاً للعيان من خلال القراءة الأولى حيث نستطيع تحديد مدة الاستذكار بالقياس إلى زمن القصة وذلك من خلال الاشارة إلى الفترة الزمنية التي يمكنها أن تكون واضحة ومعلومة

(4) Genette. 1972 p 91.

(5) Genette. 1972 pp 93 à 100.

بهذا القدر أو ذاك[6]. ومن بين الاستذكارات ذات المدى البعيد نسبياً والمحددة بدقة نقرأ في رواية اليتيم:

«قبل خمسين سنة لم يكن هنا شجر وهذه الطلعة هي الحاجز الوحيد بين سهلي مراكش وابن جرير، لم ينتظروا الغزاة هنا وراء أخاديد تتبعها متارس بل خرجوا من مراكش، البعض على الخيل والبعض على الاقدام، البعض يحمل بوشفرة والبعض العصي، كل واحد قائد رأسه» ص 75.

إن هذا المقطع الاستذكاري يعود بنا خمسين سنة إلى الوراء، وهي فترة تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السرد الاصلي، وذلك ليحدثنا عن «المجاهدين الذين خرجوا من مراكش ليواجهوا الجيش الفرنسي قبل احتلال المدينة» وسوف تكون غاية الكاتب من هذا الاسترجاع مزدوجة: أن يصور أثر الزمان في المكان، أي في مدينة مراكش وفي نفس الوقت أن يقارن بين وضع ووضع، بين حال إنسان مراكش قبل أن يقع في الاحتلال ثم وقد تشبع بجو الاستعمار وأصبح خديماً للجاليات الأجنبية من كل جنس (ص 77).

إلى جانب هذاالنوع من الاستذكارات الذي يحدد مداه ذاتياً ويعلن عن المدة التي يستغرقها بكامل الدقة هناك نمط آخر لا بد معه من الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى نتمكن من التعرف على طول المدة التي يغطيها الاستذكار، وكمثال على ذلك هذه الإحالة على عام التيفوئيد التي نجدها في رواية جيل الظمأ حيث المنجد الأب يوجه الحديث إلى البطل إدريس:

«حالتك تذكرني بما حدث لحاج من أصدقائي القدامى. حدث ذلك في عام التيفوئيد. ما زلت أذكر ذلك لأن تلك السنة كانت لها خيرات وبركات لشقيقي حفار القبور. حميره كلها، نعاجه كلها، وباختصار كل ثروته الغزيرة، حتى زوجتاه اكتسبهما في تلك السنة...» 41 - 42.

ومع هذا المثال لا بد من القيام بمحاولة تأويلية إذا أردنا قياس مدى الاستذكار فيجب أن نرجع مثلاً إلى تاريخ تفشي وباء التيفوئيد بالمغرب ومن خلاله يمكن معرفة الفترة التي تعود اليها القصة مع ملاحظة أن التحديد هنا يكون نسبياً أي تقريبياً عكس النموذج السابق الذي يمتاز بالدقة، ولذلك نكون بحاجة إلى مراعاة السياق الذي يحيط بالكلام حتى لا

(6) لقد سبق لتودوروف أن تعرض لمفهوم مدى الاستذكار وكذلك لمفهوم سعة الاستذكار Portée et Amplitude في 1968 ص 54 ولكن جنيت هو الذي جعلهما موضوع تحليل في 1972 ص 89.

نسقط في سوء التقدير. ففي غياب المعطيات الثابتة يظل احتمال الخطأ وارداً إذ من المرجح مثلاً في هذه الحالة أن يكون المغرب قد شهد عدة مرات هذا الوباء وفي سنوات مختلفة.. الخ.

هناك حالة أخرى شبيهة بهذه نصادفها في رواية الطيبون في معرض الحديث عن محنة الشيخ المتصوف:

«إحدى حكايات الماضي اثناء محنة التطهير، التي اجتازها الشيخ قبل أن تناله بركة الرحيم ومنته، يرويها النوري مرة أخرى بأسلوبه الودود وتصديقه الذي لا يعرف الحدود...» ص 128.

وهنا أيضاً نحار في أمر تحديد تاريخ لمحنة التطهير التي يقصد اليها الكاتب. فالشاهد، رغم تفصيله، لا يسعفنا بأي دليل يساعدنا على معرفة الفترة الزمنية بشكل يقيني، ولا مفر إذن من الامعان في التأويل الذي ربما ذهب بنا بعيداً وأوصلنا إلى نتائج تفتقر إلى الدقة وربما مضلّلة تماماً.

لقد وقفنا، من خلال النماذج المعروضة أعلاه، على أمثلة من الاستذكارات بعيدة المدى ورأينا كيف أنها تكون تارة محددة بمدة معلومة وتارة أخرى تكون غفلاً من أية اشارة دقيقة وتحتاج إلى إعمال الذهن وممارسة التأويل... ويمكن قول نفس الشيء عن نمط الاستذكارات قصيرة المدى، فهي كذلك يمكنها أن تشير إلى مدتها بعبارات واضحة فتوفر علينا عناء الحزر والتخمين... أو تأتي مهملة من كل تحديد فتضعنا، حينذاك، أما ضرورة التأويل الذي يبدو أحياناً لا طائل من ورائه.

ومن النوع الأول المحدد نسوق مثالاً من رواية المعلم علي يعود فيه ماتيو، العامل الفرنسي، بذاكرته سنتين إلى الوراء ليعرض صورة الحياني، الشاب المناضل، ثم يقارنها بحاله وقد اعتقل وطرد من المعمل:

«وعادت الذاكرة بماتيو إلى سنتين ونيف مضتا. اختفت صورة الحياني الشاب ذي الملامح الصلبة والعينين الحادتين وبدت صورة الحياني ذي العينين الطيبتين والملامح الساذجة وهو يركب دراجته في هدوء. ثم يقف بها بباب المعمل ويحيي ماتيو خافض الرأس لا تجرأ عيناه أن تتطلعا إلى وجهه، ويتذكر ماتيو كأنما الحدث كان من عهد قريب» ص 358.

يفيد هذا الاستذكار القصير المدى (سنتان) في معرفة التغير الذي طرأ على شخصية الحياني بعد مرور فترة وجيزة عانى خلالها من الاعتقال والبطالة.. ويصور عبر ذلك

حاضره وما آل اليه. . أي أننا إزاء مقارنة تعارض بين صورتين لشخصية واحدة وتتخذ من الاستذكار وسيلة لإثبات ذلك التغير وتسويغه. .

أما النوع الثاني فهو الذي لا نعرف بالتحديد كم يستغرق من الوقت بالرغم من إحساسنا، أو حدسنا، بقصر المدة التي يأخذها من زمن القصة. ونماذج هذا النمط من الاستذكارات كثيرة وشديدة التنوع ولذلك سنكتفي بايراد شاهد واحد على سبيل التمثيل فقط.

ففي رواية إملشيل تراقب الخادمة مباركة الأطفال وهم يلعبون فتتوارد عليها خواطر من قبيل الذكريات القريبة:

«التفتت إلى النافذة التي تطل على الحديقة. كان الأطفال يجرون ويمرحون. حياتك لم تفرغي فيها للعب. أول مرة طلب منك فيها أن تلعبي كانت مع زوج فيفي. لم تعجبك لعبته أول مرة لأنه سبب لك ألماً وسال خلالها الدم. قال لك أنه مجرد جرح بسيط عليك أن لا تخبري به فيفي. . .» ص 8.

وباللجوء إلى التأويل الزمني يبدو هـذا الاستذكار قريب العهد لأنه لا يزال طرياً في ذهن مباركة تستعيده بكامل وضوحه وتفاصيله وتكشف من خـلاله عما يخالجها من ذكريات وهواجس قائمة ما تزال. وقد جاء استعمال الكاتب لضمير المخاطب كتنويع أسلوبي يشبه في وظيفته إلى حد ما أسلوب المونولوج الداخلي الذي تنخرط فيه الشخصية متأملة ماضيها وحاضرها كلاهما على ضوء الآخر. . . فيحصل بذلك نوع من المراوحة الزمنية التي تخصب السـرد وتـزيد مـن إنتاجيتـه.

ومع هذا النمط الأخير من الاستذكارات غير المحددة بمدة معلومة يصبح التأويل ضرورة لا غنى عنها بل تكون فائدته مؤكدة عندما يجعل مهمته هي ترجمة القرائن والمؤشرات الماثلة في النص إلى تحديدات زمنية دقيقة بهذا القدر أو ذاك.

ب: سعة الاستذكار

مثلما يتوفر الاستذكار على مدى زمني يمكن قياسه بالوحدات الزمنية المسكوكة كما أبرزنا أعلاه، فإنه يتوفر كذلك على سعة معلومة لا تخطئها العين لأنها تكون بارزة في النص من خلال المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد. فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام. . فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في

الخطاب الخطي للرواية. وهنا نفترق شيئاً ما عن جيرار جنيت في تحديده لمفهوم سعة الاستذكار فهو يريد بها المدة التي تشملها المفارقة الزمنية من زمن القصة نفسه[7] وليس من زمن الخطاب كما اقترحنا ذلك.

ويعود مصدر الاختلاف، مع جنيت، إلى اعتقادنا بأهمية دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب، وذلك لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط، بل من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه أن يوضح لنا طبيعية التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار وتحد من وتيرته بحيث يصبح مِعها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقفات عارضة وذات ايقاع تصعب مراقبته.

وسنعرض فيما يلي لبعض النماذج التمثيلية التي تشكل فيها سعة الاستذكار ظاهرة بارزة لكي نستدل بها، ومن خلالها، على الفائدة التي يمكن أن نجنيها من دراستنا لحركة الاستذكار على محور الخطاب في الرواية المغربية، وفي هذا السياق، وتوخياً للمردودية، فإننا لن نقف سوى عند الاستذكارات ذات السعة الكبيرة أي تلك التي تشغل حيزاً مهماً من حيث مساحتها في السرد. وسنبدأ بنموذج أول يحقق ما يشبه الرقم القياسي في الاتساع لأنه يمتد ليغطي أكثر من ثلاثين صفحة دون احتساب التدخلات والوقفات العابرة التي تتعاقب، بين الحين والآخر، على مجرى الاستذكار..

وينتمي هذا المثال المنوه به لرواية الريح الشتوية التي يشكل فيها استرجاع الماضي ظاهرة ملفتة للانتباه بحكم نوعية الأحداث المطروقة وزاوية معالجتها وعرضها على القارىء. فلاطلاعنا على ماضي الشخصيات الذي فاته أن يخبرنا به سينتهز الروائي فرصة اجتماع بطله العربي الحمدوني بأبناء قريته من المهاجرين في سهرة يقيمها البطل بمناسبة التحاق اسرته بالمدينة... وسوف يجعل الكاتب هذه الشخصيات تستعيد ذكرياتها الماضية وخاصة منها تلك التي رافقت مغادرتهم لأرضهم وأهاليهم هروباً من جور المستعمر وتنكيل أعوانه. ويستغرق القسم الأول من هذا للاستذكار ذي السعة الكبيرة خمس عشرة صفحة تشمل جزءاً من السهرة وتنتهي بانقضائها آخر الليل (ص 37 - 51)، أما القسم الثاني فيغطي سبع عشرة صفحة (62 - 79) وفيه ينفرد العربي الحمدوني باستذكار حياته الأولى بالمدينة حين نزل بها ضيفاً على ابن عمه كبور ثم يتوقف طويلاً عند لقائه بالمذكوري، ذلك المهاجر المعتوه الذي ترك أثراً كبيراً في نفسية الحمدوني.

---

(7) Genette. 1972 p 89

وخلال القسم الأول سيقوم الكاتب باستعراض أهم الأحداث الأخيرة من حياة القرية ونتفاً من حيوات هؤلاء المهاجرين الذين اجبروا كلهم، وبنفس الذرائع، على التسليم في أرضهم والنزوح إلى مدينة الدار البيضاء، وهو يتوسل في هذا الاستذكار الطويل بمقاطع من الأغنية الشعبية التي يوقعها علي الجليد على انغام الكنبري ويجعلها بمثابة محفز لإثارة الذكريات وباعث على استدعاء صور الماضي المشترك بين الشخصيات، والقارىء لا يجهد نفسه لمعرفة نقطة انطلاق هذا الاستذكار لأن الكاتب يعرضها أمامه بكامل الوضوح عبر وصف الحالة الشعورية للعازف وهو يتأهب لاداء أغنيته بعد طول إلحاح من طرف رفاقه:

«وتناول الجليد كأساً أفرغه في جوفه، وأردفه بآخر كأنه يتهيأ لرحلة طويلة أو مغامرة. . . كانوا صموتاً في انتظار أن تتصيد أنامله النغمة الجديدة المطلوبة، وهي تتحسس الأوتار تائهة أو كالتـائهة أول الأمر، وتنتقل بين المواقع تردد تكرر وتعيد، ورأس سي علي منحنية مع الدندنة تبحث على قرار. . . عليها أن تغوص في الماضي لتعيده حياً متحركاً نابضاً بالنغم والكلام وبما هجرته منذ سنين من ذكريات. . . وتميز صوت الجليد هذه المرة فوق الايقاع هادئاً رزيناً حزيناً. . . ترى كيف يطرب الحزن؟. . .» ص 37.

وقد استغل الكاتب مقاطع الأغنية أحسن استغلال حين جعلها تتخلل السرد كاللازمة وتكون ذريعة لتوليد استذكارات صغرى ملحقة أو مضافة إلى الاستذكار الأكبر. وهكذا قسم الأغنية إلى سبعة مقاطع كل منها تمثل مناسبة لاستدعاء أحداث وذكريات تطول أو تقصر بحسب الموضوع الذي تتطرق اليه والمساحة التي تغطيها، وسنوضح ذلك في الجدول التالي:

المقطع الأول والثاني ص 37 يغطي صفحتين ونصف من الاستذكار.

المقطع الثالث والرابع ص 40 يغطي أربع صفحات ونصف.

المقطع الخامس ص 45 يغطي أربع صفحات.

المقطع السادس ص 49 يغطي صفحة ونصف الصفحة.

المقطع السابع والأخير ص 51 ويختتم السهرة وبه ينتهي القسم الأول من الاستذكار.

وبعد انفضاض جمع الساهرين وانفراد الحمدوني بزوجته صفية يحكي لها وهما على فراش النوم عن جو السهرة والنكات التي تبودلت فيها إلى أن يقوده الحديث، وهو بين النوم واليقظة، إلى ذكرى لقائه بالمذكوري، ذلك القروي الذي فقد أرضه ويوجد على حافة الجنون بانتظار أن تنصفه المحاكم الاستعمارية. . . وهكذا يبدأ القسم الثاني من الاستذكار في ارتباط مع ما كان يحكيه الحمدوني لصفية عن حالات الحمدوني الشديدة الغرابة فتسر له

هذه الأخيرة بأن ذلك من علامات الأولياء وتضيف الرواية بما يشبه المقدمة الافتتاحية للاستذكار:

«لم يرد العربي على تعليق زوجته المأخوذة بما يحكيه في الظلام، فخواطره تنساب مع الذكرى: تلين أو تهتلج بما يعتري المذكوري من فورة أو هدوء...» ص 61 - 62.

وبهذا الاستهلال القصير يؤشر الاستذكار على استئناف مسيرته التي سوف تستغرق سبع عشرة صفحة (62 - 79) يستعرض فيها العربي الحمدوني مشاهداته وانطباعاته الأولى عن مدينة الدار البيضاء مصوراً جولاته اليومية الطويلة التي قادته، في احدى المرات، إلى لقاء المذكوري والتعرف عليه.. وهو يعطي لهذا اللقاء أهمية كبرى لأنه وجد في شخص المذكوري النموذج الذي يتطابق مع تصوره ويرى في سلوكه نموذج الحياة التي ينبغي أن يعيشها أمثاله من ضحايا سياسة التهجير الاستعمارية ممن اغتصبت منهم ممتلكاتهم واجبروا على مغادرة أرضهم..

فقد كان المذكوري هذا يرفض الانضمام إلى فلول المهاجرين الكادحين في المصانع والأوراش لاعتقاده بأن في ذلك مساساً بكرامته وتعويداً له على الحياة السهلة التي سوف تنسيه أرضه وقضيته إن عاجلاً أو آجلاً. ولأجل ذلك فهو يختار، لنفسه ولأهله، مهنة صعبة (جمع المحار والنفايات الخ) وذلك حتى لا يشعر أحد منهم بالدعة والاستقرار اللذين كان يرى فيهما مفسدة لكل قضية عادلة تحتاج منه إلى الصبر والمكابرة.. وتلك هي فلسفة المذكوري ومصدر جنونه في نفس الوقت.. وفي أعقاب هذا اللقاء بالمذكوري الذي يسترجعه الحمدوني بكامل تفاصيله سيتخذ هذا الأخير جملة من القرارات الحاسمة وعلى رأسها دعوة أسرته لتشاركه حياته بالمدينة وتقاسمه أتراحها ومعاناتها، ثم العزم على اتخاذ مهنة «شريفة» تحفظ له كرامته ولا تبعده كثيراً عن رائحة الأرض وفي الوقت نفسه لا تصرفه عن الاهتمام بقضيته التي رهن نفسه بكسبها.. ولذلك يختار الاتجار في الحبوب.. وما أكثر الدلالات التي يمكن أن نستنتجها عبر هذا الاختيار.. وهناك أخيراً لجوؤه الى قضاء المحاكم لإسترجاع أرضه بذات الطرق «المشروعة» التي سلكها المذكوري...

ونحن لا نحتاج إلى دهاء كبير لنكشف بأن الحمدوني في كل ما اتخذه من قرارات إنما كان يتعقب خطوات المذكوري ويستهدي بنصائحه مما يوضح لنا عمق الأثر الذي تركه في نفسه ويبرر في نفس الآن هذا الاستذكار الطويل الذي اتخذ موضوعه من لقاء الرجلين.

ويختتم الحمدوني هذه السياحة الاستذكارية الليلية بأن يسأل زوجته صفية إن كانت قد نامت فتجيبه بما يفيد أنها ظلت تستمع طيلة الوقت لما كان يرويه لها عن المذكوري...

ويعجل الفجر بالطلوع ليضع حداً لسيل الذكريات المستعادة بحرقة وأمل:

«وبدأت شقوق الألواح تشي بخيوط الضوء خارجها، وظلام الليل ما يزال حالكاً كثيفاً داخل البراكة. وما أطوله من ليل» ص 80: إنه ليل الذكريات الاسيانة التي عبرت خاطر الحمدوني وملكت عليه حواسه في أول ليلة يقضيها إلى جوار زوجته وأولاده بانتظار غد لا يدري ما يخبىء له.

لقد كان هذا مثالاً لما يمكن أن يكون عليه الاستذكار ذو السعة الكبيرة وما يحتاجه من الكاتب، بسبب طوله واتساع مساحته (32 صفحة) من مهارة تقنية عالية لإدماجه في السرد وتسويغ حضوره بحيث لا يظهر بمظهر العنصر الغريب المشوش على مقروئية الرواية ووضوحها.

ولكي تكتمل الصورة يجب أن نعرض بايجاز لنموذجين آخرين يمتازان بسعتهما الكبيرة نسبياً ضمن زمن الخطاب في الرواية المغربية. وأولهما نقتبسه من نفس الكاتب في روايته الطيبون حيث يشكل الفصل الثاني منها استذكاراً طويلاً يستغرق حوالي عشرين صفحة تتخللها هنا وهناك مقاطع وصفية تربط بين الفقرات أو حوارات قصيرة تكسر استرسال السرد. ومن المهم الاشارة إلى ثلاث شخصيات أساسية في الرواية تشترك في استدعاء الماضي خلال هذا الفصل وهي قاسم ووالدته فاطمة وعمه الحاج علي الذي جاء لزيارتها. . وهؤلاء جميعاً يستذكرون نفس الأحداث تقريباً ولكن من زوايا مختلفة بحيث يظهر التعارض بين وجهة نظر كل واحد منهم، ومن ذلك مثلاً أنه كلما عرض العم لحادث إلا واستعاد قاسم ما كانت أمّه قد روته له عنه فيكون ذلك مناسبة لإقامة نوع من المقارنة بين الصيغتين (صيغة الأم عبر قاسم وصيغة العم). . وسبيلاً للتحقق من صحة ما يحكيه العم بل وحافزاً للجميع على مزيد من الاستذكارات والاستذكارات المضادة. ويمكن رصد تناوب الشخصيات في العودة إلى الماضي من خلال المخطط التالي:

ص 20: قاسم يتذكر صورة والده كما رسمتها له أمه وهو طفل.

ص 21: العم يتذكر خروج أم قاسم من القرية بعد وفاة زوجها.

ص 22: صوت الأم وهي تحدث قاسم عن سبب اصابة العم بالضيقة.

ص 23: قاسم يستعيد حديث أمه عن نزاع عمه مع والده حول قسمة الأرض.

ص 24: العم يتذكر زيارته لوالدة قاسم ورفضها لدعوته بالرجوع إلى القرية.

ص 25 - 26: الأم تتذكر أيام محنة اغتصاب الأرض وتشريد الفلاحين.

ص 27 - 28 - 29: قاسم يتذكر مناقشاته مع أمه حول سن أخيه ابراهيم.

ص 30: عودة العم لاستذكار محنة الاستعمار والأم للتذكير بمكر العم وتحالفه مع المستعمر.

وفيما تبقى من الصفحات وإلى آخر الفصل يتذكر العم كيف ساعده الاقطاعي المنصوري على استرداد أرضه من يد المستعمر... الخ لقد قصدنا من وراء ايراد هذا المخطط الموجز ليس فقط إبراز الطول الخطي للاستذكار وتناوب الشخصيات على أخذ الكلمة ولكن أيضاً ملاحظة وظيفته البنائية في الرواية فهو يملأ الثغرات الحكائية التي خلفها الخطاب بواسطة تقديم المعلومات حول ماضي الشخصيات أو الإشارة إلى أحداث سابقة على بداية السرد الأصلي... وبذلك تصبح للاستذكار قيمة توضيحية إلى جانب دوره التشييدي في اقتصاد السرد الروائي ككل.

أما النموذج الأخير الذي نريد أن نختتم به حديثنا عن الاستذكارات ذات السعة الكبيرة فهو يوجد في رواية دفنا الماضي ويغطي الفصلين الثالث والرابع أي يشغل ما مجموعه ثلاث عشرة صفحة (21 - 34) ويستغرقها كلها استذكار الخادمة جوهرة لحادث اختطافها من طرف أحد الفرسان، وهي طفلة في العاشرة، مروراً بسقوطها في يد النخاس بنكيران وإقامتها في داره، وانتهاء بانتقالها إلى قصر الحاج التهامي الذي توجد في خدمته عند قيام الاستذكار.

والخادمة جوهرة تستعيد هذه الواقعة وما تلاها من أحداث بصفاء ووضوح نادرين، وهذا ربما هو ما حدا بالكاتب الى التعلل بقوة ذاكرة هذه الشخصية التي أوكل اليها مهمة الاستذكار دون سواها من الخادمات اللواتي يعج بهن القصر.

«انها لتذكر لذلك اليوم البعيد في تاريخها كما لو كان أمس وإنها لتذكر كل صغيرة من أحداثه كما لو كانت تحفظها عن ظهر قلب. حفظتها من كثرة من مارددتها وما ترددت أصداؤها في ذاكرتها» ص 22.

وبالرغم من أنه لا أهمية لجوهرة كشخصية في الرواية فإن هذا الاستذكار الطويل الذي تقوم به سيملأ فجوة كبيرة في السرد لم يكن من الممكن سدها بغير ما عرضته أمامنا من معلومات عن دور النخاسة وأوضاع الخادمات في مجتمع الرواية، ولا أقل من أنها سهلت علينا، بحديثها ذاك، فهم إحدى أبرز شخصيات القصة وهي ياسمين التي كانت تشترك مع جوهرة في كونها نزيلة سابقة بدار بنكيران وعاشت حياتها خادمة مثلها في قصر الحاج التهامي ثم سيدة في جلد خادمة بعد أن اغتصبها هذا الأخير واستولدها ابنه محمود...

ويمكن القول أخيراً بأن النماذج الثلاثة التي مثلنا بها للاستذكارات ذات السعة الكبيرة قد نجحت كلها في تحقيق غايتها من جهة إخبارنا بالحجم الذي يمكن أن تبلغه ضمن زمن الخطاب، ثم من جهة الفائدة المؤكدة التي تقدمها لفهم القصة على نحو أفضل عن طريق إطلاعنا على عناصر ومعطيات حكائية تحفظ تماسك النص الروائي وتمنح له وضوحه واتساقه.

لقد رأينا، ونحن نفحص حركة السرد الاستذكاري في الرواية المغربية، أنها تتم على محورين اثنين: على محور القصة حيث يكون للاستذكار مدى زمني يمكن قياس طوله بمقدار المدة الي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث ونستعمل لذلك وحدات الزمن المعهودة من سنوات وشهور وأيام... ثم على محور الخطاب حيث نقف على سعة الاستذكار من خلال المساحة الطباعية التي يشغلها في النص الروائي والتي تتفاوت من عدة أسطر إلى عشرات الصفحات.

ويؤدي بنا تأمل هذه الحركة المزدوجة للاستذكار الى تسجيل خلاصة أساسية وهي أن سعة الاستذكار لها صلة بزمن الكتابة أي بزمن العمل المطبعي الفعلي[8] المتصف بالخطية، بينما مدى الاستذكار يدخل في علاقة مع زمن القراءة الذي يتصف بكونه زمناً لحظياً ومتنامياً في آن واحد، وهذا ما يجعل من الاستذكار، كتقنية زمنية، مسألة قياس زمني محض، في المحصلة النهائية.

---

(8) Orecchionie. 1980 p 173.

2 ـ السرد الاستشرافي

سنستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها[9] ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث[10] أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية.

وتعتبر التطلعات Anticipations والاستشرافات الزمنية Prolepses temporelles عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الاعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارىء على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات. . . ، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول اليه مصائر الشخصيات مثل الاشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص. . . ويسمي جنيت هذا النوع بالاستشرافات الخارجية تمييزاً لها عن الاستشرافات التكميلية التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد، وعن الاستشرافات التكرارية Prolepses répétitives التي تكرر، مسبقاً، مقطعاً سردياً لاحقاً[11].

ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من

(9) Genette. 1972 p 82.

(10) Todorov et Ducrot. p 401.

(11) Genette. 1972 pp 106 - 107 - 108.

الاستشراف، حسب فينريخ، شكلاً من أشكال الانتظار[12]. وفي نفس المعنى سيقيم لنتفلت تمييزاً بين التطلعات المؤكدة Anticipations certaines أي تلك التي ستتحقق فعلاً في مستقبل الشخصيات، والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلاً أمراً مشكوكاً فيه[13].

وعلى مستوى الاستعمال الكمي للاستشرافات يرى جنيت بأنها أقل تواتراً في السرد من الاستذكارات في التقليد الحكائي الأوروبي وأن الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلعات لأنها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل والاشارة بالأخص إلى حاضره وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي[14].

ويمكن سوق نفس الملاحظة بصدد الرواية المغربية التي تبدو هي الأخرى أكثر ميلاً لاستخدام الاستذكارات بمختلف أنواعها منها إلى استعمال الاستشرافات التي تسعى إلى استباق الأحداث والقفز على حاضر النص، وقلنا «تبدو» لأن هذا مجرد انطباع يفتقد إلى الاستدلال ولا يقوم سوى على استقراء سريع للمتن، أما الملاحظة الثانية التي نخرج بها من ترصد أنواع الاستشرافات المبثوثة في النصوص المدروسة فهي عدم تطابق تلك الأنواع من حيث الادوار والوظائف التي تنهض بها في السرد، فهناك على الأقل طريقتان أو شكلان لاشتغال الاستشراف بحسب طبيعة المهمة المسندة إليه في النص وهما:

أ ـ الاستشراف كتمهيد.
ب ـ الاستشراف كإعلان.

أ ـ الاستشراف كتمهيد: amorce

في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والاساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة. وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه.

ومن قبيل هذه التطلعات المستقبلية ما قام به البطل إدريس في رواية اليتيم عندما كان

(12) Weinrich. p 69.
(13) Jaap Lintvelt: Essai de typologie narrative. Ed José Corti 1981 p 54.
(14) Genette: 1972. pp 105 - 106.

ينتظر وصول صديقته القديمة مارية في المطار. . . وإذ تتأخر الطائرة في الوصول يزداد شوقه وفضوله لمعرفة شكل ضيفته وأثر الزمن عليها بعد أن غابت عنه كل هذه السنوات:

«وشكل المسافرة المنتظرة؟ هل حافظت على محياها كما عرفته قبل خمس عشرة سنة أم بدلته بوجه مستعار؟ كانت وهي شابة نحيفة صفراء، من النوع الذي لا تؤثر فيه السنون رغم أنسيابها. لكن تغير الطقس والتغذية والاكثار من مواد التزيين، ألم يؤثر كل هذا حتى في أمثالها؟ أنا؟ كيف تتخيلني الآن وهي في الطائرة تقترب من شواطىء المغرب؟ إذا كانت تفكر في، هل تتصورني كما كنت فعلاً أم كما تتخيل في إطار الموضة الجديدة؟ لو عرفتني معمماً مجلبباً، هل كانت تحتفظ في ذهنها بتلك الصورة أم كانت تضع تلقائياً الجاكتة موضع الجلباب؟. . . لماذا أخاف من المفاجآت؟ لماذا أريد دائماً أن استقبل الحادث قبل أن يحضر؟» ص 15.

ودون أن نذهب بعيداً، فالعبارة الأخيرة توضح لنا اشكالية الاستشراف كما يمارس في السرد الروائي، وينبغي أن نلاحظ هنا بأن البطل قد واجه بعض الصعوبة في العبور الى المستقبل الذي يريد استشرافه فلم يجد من وسيلة لذلك غير طرح الأسئلة المترددة واتخاذها طريقاً لتلمس ملامح ذلك الآتي من بعيد واستباق حضوره خوفاً، كما يقول، من المفاجآت. . . وقد استغل البطل وضعية الانتظار التي كان يوجد فيها فراح يتأمل في ذلك المستقبل، الذي لم يصبح حاضراً بعد، ويقتحمه بالأسئلة ويهتك حجابه بالتخمينات.

وعلى بعد صفحتين من مكان هذا الاستشراف الذي يقوم به إدريس تحط الطائرة المقلة لمارية فتنزل المرأة مع المسافرين ويتحقق البطل بنفسه من صحة الهواجس التي طالما راودته بصددها:

«وأخيراً خرج المسافرون القادمون من لشبونة تتقدمهم مضيفة من البوابة رقم 3، بينهم امرأة متوسطة السن ترفع يدها في شيء من التردد. رفعت يدي فانفتر وجهها عن ابتسامة وضاءة. أرى امرأة أظن أنها مارية، لكن لا علاقة بينها وبين الفتاة التي عرفتها وناقشتها وأحببتها، أرى امرأة تلبس معطفاً صوفياً أحمر وقبعة حمراء، بشرتها ناصعة، وجهها مكتنز كوجوه المترفين، براقة كأنها خرجت من الحمام أو فارقت صالون التزيين، أشحت عنها لكي لا أتفرس وجهها بإلحاح، ثم عدت لألقي عليها نظرات خاطفة» ص 18.

ويمكن اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة جواب على التطلع السابق، فمن خلاله تتأكد فراسة البطل ويتحول استشرافه، بعد وقت وجيز، إلى واقع عياني ملموس يشهد بأن الاستباق الزمني قد حقق غايته في التمهيد لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال المتنامي، والتدريجي، بالتطلع، من المحتمل إلى الممكن.

هناك أمثلة أخرى نسوقها للاستشراف عندما يكون مجرد استباق زمني للأحداث ونستمدها هذه المرة من رواية المعلم علي حيث يتخذ التطلع شكل توقعات أو احتمالات مبنية على معايشة موقف معين وتقوم بوظيفة التمهيد لما سيجري من الأحداث في وقت لاحق. فعلى إثر احتدام النقاش بين علي وصديقه الحياني مع ماتيو واندري، الفنيين الفرنسيين، حول أحقية العمال المغاربة في ممارسة العمل النقابي. . وبعد أن يتأكد هذا الأخير من صلابتهما وتصميمهما، ومن خلال ذلك صلابة واستماتة جميع الشغيلة المغربية، ستمر بذهن اندري صورة استشرافية لأسـوأ ما يتوقعه الاستعمار لو أتيح لهؤلاء تحقيق مطلبهم في تأسيس نقابة وطنية:

«وسهمت عينا أندري واختفى الواقع ليشهد منظراً كما لو كان على شاشة خياله: الآف العمال من ذوي الوجود البيض والسمر لوحتها الشمس وأنحفها الشقاء، وأمضها العزم تسير في مسيرة عمالية توحد بينها بدلاتها الزرقاء تعلن مطالبها في تصميم كما لو كانت في فرنسا» ص 360 - 361.

يتضح من هذا الاستشراف أن ما كان يخشاه الاستعماريون ويعترضون عليه، ليس فقط هو استقلال المغاربة بنقابتهم، ولكن أيضاً أن تتضامن معهم نقابة العمال الفرنسيين ضداً على مصالح أرباب العمل ويفتح بذلك المجال أمام «الأهالي» للمطالبة بحقوقهم ومناهضة سلطات الحماية، وفضلاً عن ذلك يأتي النص الاستشرافي أعلاه بمثابة تمهيد خفي لما سيطرأ في المستقبل من مستجدات تتصل بفكرة تأسيس نقابة وطنية.

ويتعلق الاستشراف الثاني من نفس الرواية بالوقائع التي يتنبأ بها عبد العزيز جواباً على ما كان يحير رفيقه، علي والحياني، من اسئلة مقلقة بخصوص الموقف الذي ستتخذه الحماية لمواجهة الاضراب العام:

« ـ . . . ستعتقلكما ولجنة النقابة جميعها، كما ستعتقلنا نحن (وهو يشير بسبابته إلى كل زملائه) وستطرد مآت العمال من عملهم، وسيعود الآلاف إلى عملهم تحت الضغط والاهانة. . .

قال الهادي مداعباً:

لم تكن نعرف بأنك متنبىء. .؟

فقال عبد الباقي:

ـ الأمل أن يكون مسيلمة. .

وأجاب عبد العزيز جاداً وهو يوجه الحديث للحياني وعلي:

ـ يجب أن نتوقع، فالمستقبل يجب أن يكون واضحاً في مرآة أفكارنا.

كما نتصور الاستقلال القريب يجب أن نتصور الطريق المحفوف بالمتاعب» ص 394 - 395.

وهنا أيضاً يكون الاستشراف توقعاً صريحاً لما سيأتي، وبالفعل ففي الفصول الموالية سوف يحصل ما تنبأ به عبد العزيز من متاعب ستعرض لها الرواية بكامل الدقة، فبعد أن يعلن العمال العصيان ويدخلون في نضالات دامية لتلبية مطالبهم ستحاول الحماية تطويق الوضع بالتناور والمؤامرات، وإذ لا تفلح في ذلك ستقوم بتنفيذ المذابح والاعتقالات والمحاكمات وصنوف الاضطهاد... لكن الأمور، بعد كل هذا، سوف تسير في الاتجاه الذي خطط له الوطنيون، فقد كان تصور المستقبل واضحاً في تفكيرهم وعملهم وهذا ما قادهم بتصميم الى الهدف المنشود والذي سيعلن عنه في آخر صفحة من الرواية:

«وصدر البيان باسم العمال المواطنين المغاربة:

كونا نقابتنا الوطنية المستقلة، لا مكان لأية نقابة أجنبية بلادنا..» ص 414.

إن الاستشراف الأول والثاني كلاهما يدخل في علاقة مع الآخر، فبين ما تنبأ به أندري وما توقعه عبد العزيز أكثر من وشيجة حكائية تؤشر على ذات الوظيفة السردية التي ينهض بها الاستشراف وهي التمهيد لما سيستقبل من الأحداث والوقائع وإعداد القارىء لتقبلها كما لو كانت أمراً ثابتاً ولا مناص منه.

وبوجه عام، يجوز القول بأن الاستشرافات، بالمعنى الذي عرضنا له حتى الآن، تدخل في صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارىء وحفزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية[15] بما يعني أن الكاتب، وهو يستعمل هذا النمط من الاستشرافات، يبقى حراً إلى حد ما في الوفاء، أو عدم الوفاء، لما هيىء له الشيء الذي يؤدي، في الحالة الأخيرة، إلى ما يسميه جنيت بالتمهيدات الخادعة[16] fausses annonces وهي تلك الاستشرافات التي يلجأ اليها الكاتب كلما أراد تضليل القارىء أو رغب في تمويه خطته السردية.

---

(15) يمكن للقارىء مثلاً نتيجة تراكم عاداته القرائية، أن يتعرف على التمهيد بمجرد ظهوره في النص.

(16) Genette. 1972 p 114.

ب ـ الاستشراف كإعلان : annonce

يقوم الاستشراف بوظيفة الاعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول «صراحة» لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول تواً إلى استشراف تمهيدي أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارىء. وفي هذا السياق يحذرنا جنيت من الخلط بين هذه الاعلانات الواضحة التعريف وبين التمهيدات التي تعتبر أداة الفن الكلاسيكي لإعداد القارىء لتقبل ما سيأتي من الأحداث، ويبرز لنا كيف أن الفرق بين الاعلان والتمهيد يكمن في أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلاً بينما الثاني يشكّل بذرة غير دالة germe insignifiant لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية[17].

وحسب نفس الباحث فإن دور الاعلانات في تنظيم السرد هو خلق حالة انتظار في ذهن القارىء، هذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة في حالة الاعلانات ذات المدى القصير مثل تلك التي توجد في نهاية الفصول وتشير إلى ما سيحْصل مِن أحداث في الفصل الموالي، كما أن فترة الانتظار تلك قد تطول في حالة الاعلانات ذات المدى البعيد لتستغرق مئات الصفحات أو أجزاء الكتب. . . ومن شأن هذا الصنف الأخير أن يخلق نوعاً من سوء التفاهم لدى القارىء بسبب طول المسافة التي تفصل بين الاعلان عن حدث ما وبين مكان تحققه فعلياً في السرد[18].

على المستوى التطبيقي يفضي بنا تتبع هذا النموذج من الاستشرافات في النصوص الروائية المغربية الى القول بندرتها النسبية الناتجة، كما يبدو، عن قلة احتفاء الكتاب باستخدام الاستشراف كإعلان وميلهم الواضح، كما رأينا، إلى توظيفه كتمهيد للأحداث المنتظرة. ولعل هذا يدل، في جانب منه، على وعي هؤلاء الكتاب بأهمية الطرق الفنية الحديثة التي تعول على مساهمة القارىء وتحترم ذكاءه الخاص وتنظر بالتالي إلى الاعلانات كمظهر من مظاهر تدخل المؤلف intrusion de l'auteur الذي ترى فيه أسلوباً معيباً يحمل آثار السرد الشفوي ويعيد انتاجها في الرواية المعاصرة.

ومن بين النماذج القليلة التي نعثر عليها في المتن المدروس نستطيع التمييز بين الاعلانات ذات المدى القصير من النوع الذي تختتم به الفصول ويكون بمثابة اشارة صريحة لقيام حدث وشيك أو ولـوج شخصية جديدة عالم الرواية. . . وبين الاعلانات ذات المدى

(17) Ibid. pp 112 - 113.

(18) Genette. 1972 pp 111 - 112.

البعيد حيث تتسع المسافة إلى حدها الأقصى بين زمن الاعلان وزمن التحقق الفعلي لما أعلن عنه.

ومن النوع الأول سنقتصر على ايراد مثالين اثنين: أولهما وينتهي به الفصل الأول من رواية جيل الظمأ حيث تتردد طرقات على الباب معلنة عن مجيء قادم جديد سوف يلتحق بشخصيات الرواية وذلك دون تحديد هويته لأنه لا يزال خلف الباب:

«تتابعت ضربات على الباب، فطلب إدريس من فاطمة أن تسرع فتفتح، وسارت فاطمة نحو الباب، ثم توقفت واستدارت نحو إدريس قائلة: (. . . تتابع حديثاً كانت قد بدأته معه)(*) وتقدمت نحو الباب، وعندما وضعت يدها على المزلاج، نظرت إلى ادريس وقالت:

ـ مع الأسف الشديد لن يكون ذلك الغد بقريب! . . ثم فتحت الباب» ص 29. هكذا ينغلق الفصل الأول على هذا الاعلان الذي يثير فضول القارىء ويشوقه للتعرف على هوية الطارق، ولكن الكاتب لا يترك الانتظار يطول بقارئه إذ سرعان ما يباشر تقديمه لشخصية هذا القادم الجديد مع مستهل الفصل الثاني:

«وجدت فاطمة، وراء الباب، شاباً في مقتبل العمر وشيخاً ذا وجه متغضن نحيل، احتلت ثلثيه لحية مسترسلة بيضاء، يلبس جلابة لفت جسده من الرأس حتى آخر القدمين، وغطت رأسه عمامة اختفى تحتها قسم من جبينه البارز العريض. .» ص 30.

وتكون هذه الفقرة، وما يليها من صفحات، مكرسة لتقديم شخصية الشيخ المنجد وابنه اللذين استقدمتها زوجة البطل إدريس ليصنعا فراشاً لمولود وهمي. . . ويمكن النظر إلى هذا التقديم، من زاوية علاقته بالاستشراف، كما لو كان جواباً فورياً على حيرة القارىء وتلبية لرغبته في التحقق مما أعلن عنه الاستشراف السابق ولكن من دون مهارة تقنية أو فنية تذكر. . .

المثال الثاني الذي نورده للاعلان ذي المدى القصير نأخذه من رواية إملشيل وهو كذلك من النوع الذي تنتهي به الفصول، ولكنه أقل تعقيداً ويكتفي بالاشارة العابرة ويستغني بها عن التفصيل والتدقيق، ومعلوم أن هذه الرواية، وهي رواية شخصيات بامتياز، تحمل أسماء الشخوص كعناوين لفصولها (1 ـ مباركة. 2 ـ عباس 3 ـ عقا. 4 ـ مورينو. . الخ).

(*) الحذف مني.

ومن أصل الفصول العشرة التي تتركب منها الرواية ينتهي الفصلان الأول والسادس بإعلان اسم الشخصية التي سيرتكز عليها السرد في الفصل الموالي. وهكذا يطلع علينا اسم عباس، لأول مرة، مع نهاية الفصل الأول المخصص كلية لمباركة:

«أنت وحدك من يقاسمهم أسرار المملكة السعيدة. أينك يا عباس. لماذا لا تمزق هذه الاستار» ص 10.

وقبل أن نأخذ في التساؤل عمن يكون هذا العباس الذي تباغتنا الرواية باسمه ينفتح الفصل الثاني ليحيلنا على عالم هذه الشخصية الغريبة التي سيخصص لها الكاتب بدورها مجموع هذا الفصل ويجعله يحمل اسمها.

وشبيه بهذا الاعلان ما نجده آخر الفصل السادس من نفس الرواية حيث يشار، في الفقرة الأخيرة منه، إلى اسم: الرجل الثالث، وهو الشخصية الجديدة التي تشكل موضوع هذا الفصل وتعطيه اسمها كذلك. إن هذا النوع من الاعلانات ذات المدى القصير، إذ يقوم بالترتيب لما هو مقبل من الأحداث أو الطارىء من الشخصيات إنما يساهم بوظيفة أساسية في تنظيم السرد ويجنب القارىء الوقوع في الالتباس وسوء التفاهم.

وبخلاف هذا النوع الأخير من الاعلانات فإن الاعلان ذا المدى البعيد يتصف، قبل كل شيء، باتساع المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحقق ما يشير إليه بالفعل، والبعد هنا يجب أخذه في معناه النسبي الذي يراوح بين مستويات أو حدود دنيا وعليا...

وفي الحالة الأولى يظل القارىء محتفظاً بذكرى الاعلان مما يسهل عليه استحضاره في الوقت المناسب، بينما في الحالة الثانية يكون خطر التداخل ماثلاً إذا لم يتم تطعيم السرد بموتيفات حكائية تبدد حيرة القارىء وتقوم بمهمة تذكيره بحلول ما جرى الاعلان عنه قبل وقت طويل.

وللتمثيل لهذا التفاوت في مدد الاعلانات سنختار ثلاثة شواهد تذهب تصاعدياً من الأقل فالأكثر طولاً وتوضح كيف يكون اتساع تلك المسافة مصدراً لإرباك القارىء واختباراً قاسياً لذاكرته. ففي رواية الريح الشتوية مثلاً يجري الاعلان عن موت العربي الحمدوني في الصفحة (225) من طرف ابن عمه كبور الذي جاء يحمل النبأ لأرملته صفية... وبعد ذلك تتركنا الرواية في فترة انتظار تستغرق سبع صفحات تنصرف خلالها لتعرض أمامنا جملة من الوقائع السابقة على الحادث الذي أودى بحياة الحمدوني، ومن ذلك التطرق لانتقال البطل إلى ورشة الميكانيك في أعقاب شجاره مع الفرنسي الشاذ أرنو مروراً بوصف إعجابه بالعمال الميكانكيين عند بدء تجربته في العمل معهم ووصولاً إلى الحديث المفصل عن الآلة

الفولاذية الضخمة التي ستدوس عليه وأخيراً استعراض فيض الخواطر التي غمرت الحمدوني في لحظاته الأخيرة:

«أصوات... أصوات... تعلو وتختلط تخفت وتغيب واشباح كائنات على بعد لا نهائي تتراقص حوله وتدور، لا يدري لماذا أضحىٰ في لحظة واحدة قطبها ومحور نشاطها... لم يعد يحس بشيء، حتى ببرودة الفولاذ بعد أن اختلطت بأحشائه، وهي تضغط صدره بالأسفلت في عناق أبدي... الموت... الموت... الموت... هول رهيب» ص 232 ق ـ الأول.

إن موت العربي الحمدوني، الذي تم الاعلان عنه قبل سبع صفحات من هذا المكان، سيشكل مدخلاً أو استباقاً لحادث الموت بمعناه الخاص، وهنا لن يصادف القارىء أية صعوبة تذكر، لكون الصفحات الفاصلة بين الاعلان وتحققه الحكائي الناجز قد شغلتها مقاطع سردية وثيقة الصلة بموضوع الاستشراف بل وتدخل في صميم خطة الكاتب لخلق حالة الانتظار المطلوبة لدى القارىء.

ومن جهة أخرى فقد تطول مدة الإعلان اكثر من ذلك فتوغل مسافته في الامتداد حتى تغطي عشرات الصفحات يصرفها القارىء في انتظار وفاء الكاتب بما أعلن عنه. مثلما هو الشأن في هذا المثال الذي نعثر عليه في رواية بامو والذي يعلن فيه البطل باسو منذ الصفحات الأولى عن تخوفاته من احتمال خروج زوجته بامو للسوق خشية منه أن تفتن الرجال بجمالها فيطمع فيها الطامعون ويتساءل باسو في استشراف بمثابة إعلان ضمني:

«فكيف إذا وقعت عينا أحد من هؤلاء وخصوصاً منهم رجال السلطة والحكم على بامو؟ أفلا يمكن أن يطمعوا فيها ويزاحموه في ثروتها الجمالية؟ حتى ولو بالنظر؟ إنه أمر لا يطاق بل لا يمكن أن يسمع؟ لا، ألا لتذهب تجارة البطاطين والجلاليب إلى جهنم، وبئس القرار، والرزق على الله» 17.

وعلى بعد ست وستين صفحة من هذا الاعلان ذي المدى البعيد نقف ابتداء من الصفحة 83 على صحة تكهنات باسو وتتحقق التخوفات التي رسمها ذهنه المتوجس بصدد خروج زوجته إلى السوق.

وبالفعل فبعد اعتقال باسو مع جملة من الوطنيين وكساد التجارة التي خلفها، سوف تضطر الظروف بامو لغشيان السوق بنفسها لترويج بضاعتها ومنسوجاتها دون وسيط.. وتمضي الرواية فتصور الفتنة التي احدثها خروجها بين الناس وتكاثر الطامعين في الفوز بها وعلى رأسهم الحاكم الفرنسي الشيء الذي جعل بامو، وهي المرأة الشريفة الساذجة،

تصبح فريسة للاشاعات والأقاويل وعرضة للشماتة والتشهير:

«لقد أصبح الشعور الذي يساور بامو يصور لها وكأنها شاة سمينة في غابة نائية تحيط بها ذئاب جائعة تتحين كل فرصة للانقضاض عليها وتمزيق اشلائها واقتسامها بعد ذلك» ص 97.

إن اتساع فترة الانتظار لعشرات الصفحات، كما هو الشأن هنا، سيحمل القارىء على بذل مجهود مضاعف لاستعادة الاعلان الذي سبق أن تنبأ بما حدث ثم لوضعه في سياقه من الرواية ليستكمل وظيفته الحكائية باعتباره استشرافاً زمنياً مؤجل الدلالة.

وهناك حالة للاستشراف كإعلان نعرض لها من خلال هذا المثال الذي يشكل حالة قصوى لاتساع المسافة بين الاعلان عن الحدث ونقطة حصوله في الرواية.

فلِأمرٍ ما تنفتح رواية بدر زمانه على صفحتين تضمان ستة مقاطع استشرافية مفصولة عن بعضها بثلاث نجيمات وتأخذ شكل حوارات قصيرة تدور بين شخصين غير معلومين حول موضوع اعتقال البطل أحمد ابن الحاج مهدي.. وتنتهي بهذا المقطع الذي نقدمه كمثال:

«ـ الحبس للرجال.
ـ ايه ـ للرجال.. ولكن أحمد فأر... فريخ... واقف معك عينه في الأرض وقلبه يرتعش!
ـ كل شيء مكتوب.
ـ مهزلة» ص 9.

من خلال تلك المقاطع الستة ذات الشكل الحواري نكون قد تعرفنا مسبقاً على المصير الذي سيؤول اليه البطل حتى قبل أن تبدأ القصة.. وإذ تمضي الرواية حثيثاً في سرد الأحداث فهي لا تلتفت إلى حادث اعتقال أحمد الذي أعلنت عنه منذ الصفحات الأولى لأنها تكون منشغلة بعرض أطوار حياته منذ أن كان طفلاً حتى شب واستوظف وأصبح أباً لثلاثة أطفال.. ويستغرق سرد ذلك كل النصف الأول من الرواية بحيث لانعود نذكر شيئاً تقريباً عن تلك الاعلانات التي افتتحت الرواية، ثم بعد ذلك تتلاحق الأحداث بصورة متسارعة حتى نجد أحمد في السجن، وهو يستقبل أفراد أسرته، من وراء القضبان...

وفي البداية لا نعلم سبباً ظاهراً لاعتقاله وايداعه السجن اللهم هذه الفقرة المختزلة

التي تأتي متأخرة بعض الشيء وفيها يفصح البطل، بطريقة تليغرافية، عن أسباب اعتقاله في حديث لابنه الأصغر مهدي عندما انفرد به:

«شرحت له أنني هنا في السجن لأنني متهم بالاعتداء على موظف وهو يؤدي واجبه وعلى شرطي ومحاولة ارتشاء... وأشياء أخرى... تساءل إن كانت التهم صحيحة، أجبت بأنني في الحقيقة لا أدري...» ص 120.

وسوف تتكفل الصفحات اللاحقة بتفصيل ما ورد مختصراً في هذه العبارات المركزة فتعرض لحادث الاعتقال بما يليق به من الأهمية والتدقيق، وستحرص الرواية على أن تقدم تلك الصفحات التوضيحية على دفعات تمتد من الصفحة 199 إلى نهاية الرواية.

ومثلما جاءت الإشارة الأولى إلى الاعتقال موجزة غير مفصلة كما في المثال أعلاه ستكون الإشارة الأخيرة عبارة عن خلاصة سريعة لما جرى تناوله قبل ذلك بكثير من التفصيل:

«... أحمد ابن الحاج مهدي الوديع يسعى ببراءة الملاك لحيازة جواز... تعترضه صعوبات... يستفزه موظف... يقع في ورطة... يقبض عليه... يثور انفعالاً وهو مهزوز الأعصاب باستمرار، يختطف سلاحاً بالصدفة في حالة يأس أو لا وعي. يهدد به ولا يستعمله لأنه يجهل استعماله، بل يجهل كيف حاز الرشاش... حتى يقبض عليه من جديد... براءة ملاك...» ص 228.

لقد قلنا عن هذا المثال، من بدر زمانه، بأنه يشكل حالة قصوى للاستشراف عندما يكون اعلاناً بعيد المدى... وقد اتضح أنه كذلك بامتياز، فيكفي أن نتأمل الفاصل بين مكان المقاطع الحوارية التي أعلنت عن اعتقال أحمد لأول مرة في الرواية (ص 8 - 9) وبين أول توضيح للحادث في الصفحة 120... لكي نكون فكرة عن حجم المسافة التي يمكن أن يطالها استشراف حدث من الأحداث.

ومن الواضح أن احتجاب الموتيفات الحكائية الرابطة بين النقطتين قد زاد مهمة القارىء تعقيداً وجعله يجد نفسه، في كثير من الأوقات، وكأنه قد فقد القدرة على إقامة العلاقة بين مبتدأ الاستشراف ومنتهاه... وهذه هي الصعوبة المؤكدة التي يطرحها علينا الاعلان البعيد المدى.

ولا نريد أن نختتم حديثنا عن أنماط الاعلانات دون التعرض لما يمكن تسميته بالاعلان المغلوط، أي ذلك المقطع الاستشرافي الذي تعلن فيه الرواية عن حصول حدث سيتأكد فيما بعد أنه خال من الصحة وربما جرى في وقت لاحق تصحيح الخبر المعلن عنه بطريقة من الطرق كما في هذا المثال النموذجي الذي نقرأه في رواية دفنا الماضي حيث

ينتهي الفصل الأربعون منها بالاعلان عن اغتيال ابن عرفة:

«اسمعت النبأ؟ ضربوا الدمية، قتلوه، صرعه علال بن عبد الله» ص 344.

لكن الفصل الموالي لا يتأخر في إخبارنا بحقيقة الأمر حيث يبدأ مباشرة بتصحيح الخبر المغلوط المعلن عنه في نهاية الفصل السابق:

«اللهم حوالينا ولا علينا. . . بهذه الجملة كان الحاج محمد يستقبل أنباء المعركة التي اندلعت في الدار البيضاء والتي تلقفت المشعل من يد الشهيد علال بن عبد الله حينما هاجم الدمية فلم ينفذ فيها مراده وقدم حياته ضحية لمغامرته الفريدة» ص 345.

ويسعى الكاتب، عبر استعمال الاعلان المغلوط، إلى خداع القارىء والايقاع به في مأزق الشك لفترة قد تطول أو تقصر ثم بعد ذلك يعمد إلى تصحيح الاعلان وإعادة السرد إلى مجراه الطبيعي. ومن النادر أن نصادف هذا النوع من الاعلانات في الرواية المغربية لأنه يشكل علامة على عدم تقيد الكاتب بالتعاقد المبرم مع القارىء وهو أمر ليس من طبيعة معظم الروائيين المغاربة الذين يميلون إلى ترسيخ ذلك الميثاق الروائي أكثر مما يسعون إلى خوض المغامرة وارتياد التجريب.

لقد رصدنا حتى الآن مظهري الحركة الأساسية للزمن السردي في علاقته بنظام توارد الأحداث في القصة، ومثلنا لهما بالسرد الاستذكاري والسرد الاستشرافي اللذين يشكلان مركز التوجه الزمني في الرواية ويمثلان عصب المفارقة الزمنية كما تظهر وتشتغل في الخطاب الروائي. فانطلاقاً من حاضر القصة، الذي يمكن اعتباره درجة الصفر للزمن السردي، تتم حركة إلى الوراء وحركة الى الأمام تقضي كلاهما بإيقاف التسلسل الخطي للأحداث لاستعراض مراحل ماضية أو مقبلة من القصة، وفي الحالة الأولى تتم العودة الى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث التي جرت في فترات سابقة، وفي الحالة الثانية تقوم الرواية باستشراف المستقبل عندما تحكي مقدماً أحداثاً لن تقع إلا في وقت لاحق من القصة، وقد لا تقع أصلاً[1].

وإذا كان هذان المظهران السرديان يشتركان في كونهما يلبيان حاجة الخطاب الروائي إلى الحركة عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث وينزعان إلى نبذ التسلسل الخطي للمتواليات الحكائية ومناهضة كل ما له صلة بالتتابع والرتابة في السرد. . فإنهما، من جهة أخرى، يختلفان من حيث البنية والوظيفة. . . فالمقطع الاستشرافي يأتي على شكل إشارة

(1) يقول هارالد فينريخ بأن المقصود بالاستشراف هو عرض حدث، أو أحداث لم تتحقق بعد. . ولا يهم في ذلك إن كان الحدث لم يتم أصلاً، أو أنه تم دون أن نعلم بذلك، أو أنه لا يزال في طريق الانجاز، إن الاستشراف يتضمن قدراً من انعدام اليقين حتى وإن ورد من الأحداث اللاحقة ما يعطيه مشروعيته.

Weinrich. 1973 p 74.

سريعة قد لا تتجاوز الفقرة أو الفقرتين في الغالب ويقوم بالاعلان مسبقاً عما سيقع لاحقاً من الأحداث. . . بينما يشغل المقطع الاستذكاري حيزاً أكبر في السرد ويكون بمثابة نظرة إجمالية على ماضي الأحداث في القصة. .

والآن، وقد تعرفنا على أبرز مظهرين للحركة الزمنية المتصلة بنظام الأحداث في الرواية، سننتقل لمعالجة النسق الزمني للسرد وهذه المرة بالتركيز على الوتيرة، السريعة أو البطيئة، التي يتخذها في مباشرة الأحداث وذلك عبر مظهريها الأساسين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، ثم تعطيل أو إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة.

ويطلق جنيت على هذه التقنيات الأربع اسم: الأشكال الأساسية للحركة السردية ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضان فهما الحذف والوقفة، الأول ويكون فيه زمن السرد منعدماً أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، أما الثانية فيكون فيها زمن القصة منعدماً أويكاد بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان «حوارياً» وقد عرفنا بأنه يحقق، اصطلاحاً، نوعاً من المساواة الزمني بين السرد والقصة، ثم الخلاصة وهي آتية من التسمية الإنجليزية (Summary) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة[2].

وإذن فسوف تسمح لنا دراسة هذه التقنيات واستعمالاتها المختلفة في الخطاب الروائي بأن نقف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي والوصول إلى تحديد دقيق، قدر الامكان، لسرعة النص عبر إقامة العلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يقوم بسردها. وطبعاً سنلاقي بعض الصعوبة في دراسة مكونات النسق الزمني في الرواية المغربية إما بسبب غياب الوضوح وانعدام التناسق في التحديدات الزمنية المعطاة، وإما بسبب استحالة الربط بين التسلسل العام للرواية وبين الاشارات الزمنية المبثوثة في السرد. . على أننا سنحاول تجاوز هذه الصعوبات بالتركيز على التمظهرات الزمنية الكبرى دون الأخذ بالجزئيات والمؤشرات الخاطفة التي قد لاتكون متوفرة دائماً على الصرامة والدقة الكافيتين.

وهكذا سنفصل القول متبعين الترتيب الأول الذي أوضحناه في غير هذا المكان. . . فندرس الخلاصة والحذف اللذين يرتبطان بتسريع السرد، ثم نتناول بعد ذلك ما يتصل بتعطيل السرد كالمشهد والوقف، ونختتم الحديث بالتعليق على البنية الزمنية العامة للرواية المغربية كما تشكلها لنا تلك التقنيات السردية وتعرضها أمامنا مجسدة وفي خضم اشتغالها.

---

(2) Genette, 1972 p 129.

3 ـ تسريع السرد

1 ـ الخلاصة: sommaire

نتحدث عن الخلاصة أو التلخيص résumé كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة[3]. وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الايجاز والتكثيف.

وحسب جنيت فقد ظلت تقنية الخلاصة، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر. . أي بمثابة النسيج الرابط للسرد الروائي الذي كانت تشكل فيه، صحبة تقنية المشهد، الايقاع الأساسي[4]. وعموماً، فقد نظر دائماً إلى الخلاصة كنوع من التسريع accélération الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل[5].

ومن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي[6] ولكن يجوز، افتراضاً، أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة.

---

(3) Todorov et Ducrot. p 402.

(4) Genette: p 131.

(5) Ibid. p 132 ET Ricardou. 1967 p 164.

(6) ترى عالمة السرد الألمانية كيت همبرغر عكس هذا الرأي وتريد أن تفهمنا بأن الأحداث المحكية، في الرواية، لا تكون معاشة في الماضي بل في حاضر تخيلي. . مع وضع مفهوم هذا «الحاضر» بين قوسين. ولكنها تعترف بوجود صعوبة منطقية ـ نسبة إلى المنطق ـ في إعطاء تفسير دقيق لمعنى «الزمن التخيلي» بوجه عام، ماضياً كان أو حاضراً أو مستقبلاً. . في مقابل الزمن الواقعي الذي يشكل خلفية كل عمل روائي. =

على أن ارتباط الخلاصة بالأحداث الماضية، وإن كان هو السمة الغالبة على استعمالها الروائي، فإنه لا ينفي وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث.

ويعد بيرسي لوبوك أول من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي فأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي récit sommaire وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية[7].

وتكون هذه العودة التلخيصية إلى الماضي كثيرة التواتر في بداية الروايات فتقوم بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق امداد القارىء بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها. وطبعاً ليس هناك ما يحظر على رواية استعمال الخلاصة الارجاعية في أي مكان تشاء من النص شريطة أن تستجيب لمقتضيات السرد وأوفاق المتن الحكائي.

ولتجسيد هذه القرابة القائمة بين الخلاصة والاستذكار نقترح تقديم مثالين يظهر فيهما ذلك الامتزاج، البنيوي والوظيفي، بين تقنيتين وضعتا، في الأصل، لخدمة أغراض سردية مختلفة، وقد اخترنا المثال الأول من رواية المغتربون لاعتبار واحد هو كونه يجمع عناصر العودة التلخيصية في شكلها التقليدي الصرف.. فهو يأتي بعد ثلاث صفحات فقط من بداية الرواية لكي يحيلنا على ماضي الشخصية الرئيسية الذي فات القصة أن تخبرنا به، وفي هذه الخلاصة نتعرف على طفولة البطل عبد المالك والظروف التي تقلب فيها أثناء إقامته بالدار البيضاء قبل أن يؤوب إلى قريته شاباً يافعاً:

«وها هو قد وصل إلى بلدته، وهي ذات تقاليد عريقة في القدم طال عهده بها منذ طفولته. لقد أتى به والده «فاتح» إلى الدار البيضاء، من أنامير، ليتعلم في مدارس المدينة، وكانت المدارس يومئذ، غير موجودة في الدواوير أيام الحماية الفرنسية. وسرعان ما نال الفتى الشهادة الابتدائية، وحدث أن عرض لأبيه عارض، فباع متجره وتركه في كنف زوج

Kate Hamburger: Logique des genres littéraires, trad. Pierre Cadiot, Ed seuil 1986, p 95 et suivantes. =

(7) Phyllis Bentley, cité par Genette 1972, note n° 1 p 132.

خالته، ولكن العائلة غارت منه بعد أن حصل على الشهادة الثانوية، افترق عنهم الشاب واكترى لنفسه شقة بشارع فوكو يشغلها منذ ثلاث سنوات، يستعين على مصاعب الحياة بأربعة آلاف «ريال» يتلقاها من والده بأنامر في انتظام، رأس كل شهر» ص 10.

إن الرواية تختزل لنا، في الأسطر أعلاه، فترة طويلة من حياة البطل ربما فاقت العشر سنوات قضاها بعيداً عن قريته في طلب العلم واكتساب الخبرة.. وقبل ذلك نفهم من السياق أن عودة عبدالمالك كانت نهائية إذ لم يعد هناك مبرر لبقائه في المدينة بعد إخفاقه في الالتحاق بالجامعة وعجز والده عن مواصلة دعمه وتسديد مصاريفه (ص 9) والملاحظ في هذا الشاهد أن الفروق تختفي بين تقنيتي الخلاصة الاستذكارية والاستذكار الملخص ولا يبقى أمامنا سوى «نموذج» لتسريع السرد يهدف إلى تحقيق غاية مزدوجة: ملء الثغرة الحكائية وإعداد القارىء لما يستقبل من أحداث الرواية...

أما المثال الثاني الذي نقتبسه من رواية الريح الشتوية فمختلف بعض الشيء عن المثال السابق، سواء من حيث البناء أو الوظيفة التي يؤديها في السرد، ولكنه يؤشر بطريقته الخاصة على ذات القرابة بين الخلاصة والاستذكار. وفيه يستعرض العربي الحمدوني، في ملخص سريع، ذكرياته عن مغادرة أرضه التي استحوذ عليها المستعمر:

«وتتابعت أمام عيني العربي شتى الصور نابضة بالحياة. يخرج من بلده، يترك أرضه، ومواشيه، وكلابه، يترك علاقته وأهله، دائنيه ومُدينيه، وعوده ومشاريعه، ليحاول أن يولد من جديد وهل يستطيع؟!» ص 154 ق - الأول.

وتضعنا هذه الفقرة، ذات الأسلوب التلغرافي، إزاء نموذج لخلاصة استذكارية من طراز خاص، فهي لا تقف عند تلخيص وتصوير خروج البطل من أرضه وإنما تقدم لنا نظرة إجمالية عن وضعه الوجودي المتدهور الذي سيحاول، على طول الرواية، وباستعمال كل الوسائل، أن يتجاوزه... من الناحية الشكلية نقف في هذا النموذج على أسلوب أكثر تركيزاً واختزالاً مما هو معهود في الخلاصات الاستذكارية على وجه العموم، وأشبه ما يكون بالكتابة الاختزالية التي تكتفي بالاشارة السريعة إلى الأحداث الماضية محققة بذلك سرعة قياسية...

أما الناحية الوظيفية فهي هنا أوسع وأشمل ولا تقتصر على تلخيص الأحداث فحسب ولكنها أكثر من ذلك تسعى إلى تذكير القارىء بواقع البطل في الوقت الحاضر. وبالآمال التي تراوده في استرجاع أرضه والعودة إلى قريته. وهذا ما تحيلنا عليه الاشارة المعلنة إلى رغبة الحمدوني في أن يولد من جديد...

لقد كان الغرض من تقديم هذين المثالين، كما قلنا، هو الاستدلال على وجود علاقة وثيقة، إلى حد ما، بين تقنيتي الخلاصة والاستذكار ولعل ما سقناه من توضيحات بهذا الصدد يقوم دليلاً على ميل الخلاصة الطبيعي إلى استدراج الماضي واتخاذ أحداثه موضوعاً مهيئاً للعرض الموجز والسرد السريع. وسيتأكد ذلك تدريجياً وعلى نحو أفضل كلما زادت معرفتنا بنماذج الخلاصات وأشكال العلاقات التي تقيمها مع الزمن في الرواية.

والآن، وقد ظهر أن ميل الخلاصة إلى اشتمال الماضي هو الاتجاه الغالب، فإنه من باب الترتيب الحديث عن الخلاصة في علاقتها بالزمن الحاضر مع الاشارة الضرورية إلى أنها ـ أي الخلاصة ـ لا تتحرر أبداً من ظل الماضي الذي يبقى متحكماً في خلفيتها ونمط اشتغالها، وبعبارة أدق فالخلاصة، وخلاصة الحاضر تحديداً، تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة وتفسح المجال، بذلك، أمام القارىء لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يلمّ بها.

وهكذا، فهناك خلاصات عديدة تختص بعرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة لنا لأنها ستساعدنا على تحيين معرفتنا بتطور مجرى الأحداث في الرواية.. ومن نماذج خلاصة المستجدات تلك هذا المثال من رواية دفنا الماضي:

«خرج (عبد الرحمن) من السجن والأسرة في حداد: الحاج محمد ملقى في ركن قصي من الغرفة الكبيرة، لا تحفل به الدنيا، لأن أحداً لا يحفل بمن غيبه المرض بضعة أسابيع وقد غيّب المرض الحاج محمد بضعة شهور، والأسرة فقدت ابنا من أبنائها: محمود في الحادث المشؤوم الذي أطاح بسيارته في طريق مكناس، فلم يترك منه غير هيكل إنسان مشوي بنار جهنم، والأسرة ما تزال تشعر بحرقة الأسى على عبدالرحمن وقد غيّبه السجن سنتين كاملتين» ص 393.

وكما نلاحظ ذلك، فمهمة هذه الخلاصة هي اشعارنا بالوضع الجديد الذي صادفه البطل عبدالرحمن عند خروجه من السجن وذلك عن طريق اختصار التغيرات التي طرأت على سكان القصر خلال سنتين حافلتين بالوقائع والأحداث. ومن جهة أخرى تبدو هذه الخلاصة كما لو كانت تذكيراً للقراء بأحداث الماضي يساعدهم على فهمٍ أحسن لحاضر القصة..

وهناك مثال آخر، من رواية بدر زمانه، يحقق نفس الغاية التي تتوخاها خلاصة المستجدات، وبنفس المواصفات تقريباً، مع فارق واحد هو أن البطل أحمد يخرج من

السجن فيواجه أسرة تغير كل شيء فيها تماماً ولكن نحو الأحسن، وليس العكس. يقول أحمد واصفاً لقاء عائلياً وملخصاً في نفس الوقت آخر أخبار الأسرة.

«المناسبة السعيدة كانت كبيرة، غير محدودة، تشمل عدة أحداث: خبر سار ممّا وراء البحر عن أخي محمد، ترقية هامة لعبد الله مع انتقال نهائي إلى المدينة، نجاح الصغير: مهدي على أبواب الابتدائية ومحمد على أبواب المدرسة، وفاطمة في الروض... وهناك أيضاً مناسبة الافراج عني، وتسلم المساكن الجديدة... وظهور فاطمة، كأنها ولدت من جديد، بالحال التي كانت عليها قبل زواجها من المرحوم الحاج مهدي الكبير وما تلا ذلك من هموم... وباختصار كانت مناسبة كل شيء بهيج» ص 169-170.

وهذه الخلاصة تختلف عن سابقتها نوعياً بكونها تؤكد على الوظيفة الاخبارية في السرد وتجعلها في الطليعة، فمن خلالها سنتعرف على مستجدات الأحداث أولاً بأول، ونقف على كل ما أضمرته الرواية أو سكتت عنه حتى الآن من وقائع ومصائر الشخصيات، كما أن هذه الخلاصة تسهم كذلك في رسم الوضع الحاضر الذي توجد عليه الأمور في القصة وبذلك يجري تمهيد السبيل أمام القارىء لتقبل وفهم التطورات الحكائية اللاحقة...

ومرة أخرى، فسواء كانت الخلاصة استذكارية تمتح موضوعها من أحداث الماضي، أو كانت خلاصة مستجدات ترتكز أكثر على ما وصلت إليه الأحداث في الحاضر.. فإنها تكشف لنا بكامل الوضوح عن طبيعة العلاقة الجذورية التي تقيمها مع الزمن داخل القصة بحيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر القصة وذلك بأقل إشارة وأسرع إشعار.

وقبل أن نواصل معالجة بقية نماذج الخلاصة في الرواية المغربية نريد أن نثير مسألة منهجية لا بد من التطرق إليها عند تناول التقنيات الزمنية في السرد ونقصد بها التساؤل حول المدى الزمني الذي تغطيه الخلاصة وهل يكون معيناً وبارزاً في النص أم أنه يحتاج إلى استخراج وتأويل بحيث لا يمكن تحديده إلا بشكل تقريبي؟

وإذا كان الصنف الأول لا يطرح أية مشكلة لأنه يكشف بوضوح عن الفترة الزمنية الملخصة فإن الصنف الثاني يضعنا أمام مهمة شائكة تقتضي منا تحديد الزمن في السرد التلخيصي خصوصاً عندما لا يكون متوفراً على اشارة دقيقة للفترة التي قام بتلخيصها. وضمن هذا الصنف غير المحدد بزمن معلوم هناك، على الأقل، نوعان من الخلاصات:

1 ـ خلاصة غير محددة أصلاً بحيث يكون من الصعب تخمين المدة التي تستغرقها بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول الفترة الملخصة. والأمثلة على هذا النوع كثيرة ولا حصر لها، ومنها النموذجان السابقان اللذان أوردناهما للاستدلال على علاقة الخلاصة باستذكار الماضي.

2 ـ خلاصة تشتمل على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل «بضع سنوات» أو «أشهر قليلة. . .» الخ. . وهذا النوع يحل المشكلة جزئياً بتقديمه الوحدة الزمنية المقصودة (سنة، شهر، يوم. . . الخ) على نحو ما يظهر في المثالين التاليين: الأول من رواية الطيبون ويلخص «سنوات» من حياة شخصية هنية:

«ومضت بها سنوات في التعليم، صبت فيها عاطفة زائدة على تلميذاتها (. . .) ثم هبط عليها قرار تعيينها مديرة لمدرسة أخرى دون سعي منها، وأقبلت على مهنتها الجديدة، ولكن أملها خاب بعد ذلك، إذ وجدت أن معاشرتها للأوراق الادارية الميتة، والمكتب الجامد، تؤدي بها إلى التفكير في وضعها. . .» ص 76.

والمثال الثاني من رواية المعلم علي يلخص «أشهراً قليلة» من الكفاح العمالي:

«أشهر قليلة مرت لم يكن أرباب المعامل يلاحظون فيها النار المتّقـدة تحت الرماد، فقد ضبطوا عمالاً يتحدثون بما لا يرضي فطردوهم، وضبطوا عمالاً يقومون بما من شأنه أن يهدد الأمن العام داخل المعامل فقدموهم للباشا ومن دار الباشا إلى السجن. وعدا ذلك فقد كانت الحياة طبيعية في المعامل التي اتسع نشاطها وتضاعف دخلها» ص 346.

وتجري هاتان الخلاصتان، ظاهرياً، كما لو أن الأمر يتعلق بفترة محددة سلفاً وما هي كذلك في الواقع إذ لا علم لنا بعدد السنوات التي قضتها هنية قبل أن تنتقل من مرتبة معلمة إلى مديرة مدرسة، ولا بعدد الأشهر التي استغرقها نضال العمال ومعاناتهم من أجل فرض مطالبهم. . . ولكن معرفتنا للوحدة الزمنية تعطينا فكرة تقريبية عن حجم المدة الملخصة وتفسح أمامنا المجال واسعاً للتأويل وإعمال الفكر.

وإذا رجعنا إلى الصنف الأول الذي تعلن فيه الخلاصة صراحة وبدون مواربة عن مقدار المدة الزمنية الملخصة فإننا نستحضر ما سبق أن طرحناه بصدد تسريع السرد الذي يشكل الغاية الأساسية لكل خلاصة، فمع هذا الصنف نكف عن اختبار ذكائنا في تقدير درجة تلك السرعة لأنها تكون بارزة للعيان بوضوح، وسنتجه بجهودنا كلها نحو استقصاء ومعرفة

الحدود الزمنية، الدنيا والعليا، التي تلامسها الخلاصة في امتدادها الزمني ضمن النص الروائي.

وبالفعل فهناك فرق وظيفي وبنيوي شاسع بين خلاصة تختزل عشر سنوات من زمن القصة وأخرى تختصر لنا يوماً أو جزءاً من اليوم... بل يمكن القول بأنه كلما زاد طول المدة الملخصة كلما ازدادت سرعة السرد الذي تتم به الخلاصة... وهذا أمر طبيعي في التحليل الأول لأن تلخيص أحداث عشر سنوات مثلاً سيقتضي منا عرض السرد بأسرع مما لو كان علينا تلخيص أحداث يوم فقط، ولكن هناك احتمال أن يكون ما حصل في اليوم الواحد من أحداث أكبر وأهم مما حصل في سنوات عديدة[8]. وبما أن ما يشغلنا هو القاعدة العامة وليس الاستثناءات العارضة فإننا سنأخذ بالاعتبار الأول الذي يطابق بين طول المدة الملخصة وسرعة السرد ويقول بفكرة الحدين الأعلى والأدنى... وسنسوق كمثال للحد الزمني الأعلى الذي يتسع له مجال الخلاصة نموذجاً من رواية اليتيم يلقي الضوء، في فقرة موجزة، على أحداث تقدر مدتها بتسع سنوات:

«لم يرجع القائد إلى داره. نقل من سجن إلى سجن مدة تسع سنوات حسب تعاقب الوزراء وسمع رفاقه في المطبق يحكون حكايات ذات فصول عن أبناء الأمراء والرعع الذين رأوا مكتوبهم في العظام وخطوط الرمل، طلع الصهر ونزل وفرق أموالاً لم يرثها على الكبار والصغار حتى أدرك ما أراد. رد الحق إلى نصابه بتعيينه محل نسيبه وهكذا ختم الاصهار ما فتحه حقد العبيد» ص 53.

تأخذ هذه الخلاصة على عاتقها تغطية فترة تسع سنوات من الأحداث الجسام التي تعاقبت على القصة انطلاقاً من اعتقال القائد على إثر وشاية عبد له كان قد جلده.. إلى استيلاء الصهر على أمواله وأراضيه.. وانتهاء بفوزه بمنصب القائد ذاته.. وكل ذلك لم يحظ من الرواية، كما رأينا، سوى بتلك الأسطر القليلة، والشديدة التركيز التي توالت أمامنا في سرعة مكوكية خاطفة يتعذر معها استبصار ملامح الأحداث كما جرت في القصة...

وهذه هي حالة معظم الخلاصات ذات المدى الزمني الأعلى التي يجري فيها تلخيص أجزاء كبرى من الأحداث تغطي فترة زمنية طويلة بحيث تسير القصة بسرعة قياسية مكتفية بالاشارة والتلميح عملاً بمبدأ تسريع السرد المتحكم في تقنية الخلاصة.

---

(8) من هذه الناحية يمكننا اعتبار رواية يوليسيس لجويس مثلاً خلاصة كبيرة أو رواية خلاصية إذا جاز التعبير وذلك استناداً إلى احداثها التي تجري في يوم واحد لا تتعداه.

وعلى خلاف ذلك، فالخلاصات ذات الحد الزمني الأدنى لا تشغل نفسها باختصار الأحداث العريضة ولا بطي المسافات الكبيرة، وإنما تقتصر على تلخيص فترات قصيرة لا تتعدى بضعة أيام أو أسابيع، مما يجعل سرعتها في السرد أقل شأناً بالقياس إلى ما كانت عليه في النموذج السابق. وكمثال على ذلك اخترنا من رواية الأفعى والبحر خلاصة صغيرة تتضح فيها الخصائص المذكورة:

«مر على سليمان بالمكان خمسة أيام. قرأ فيها قليلاً وتأمل كثيراً في أشياء غير ذات بال، وتحدث إلى خالته عن ثريا وسي أحمد ولكنه لم يكن مرتاحاً بما فيه الكفاية» ص 26.

ونقف في هذه الخلاصة، فضلاً عن ضيق مجالها الزمني، على ملاحظتين: فعلى مستوى القصة ليست هناك أحداث بارزة تستحق التلخيص، وإنما أفعال روتينية يمكنها أن تقع كل يوم (القراءة ـ التأمل والحديث) وعلى مستوى الخطاب تبدو الفترة الملخصة محدودة في زمن قصير لا يسمح بتسريع أكبر لحركة السرد الذي يشتملها.. ومن هنا تتأكد الوظيفة الاختزالية الصرفة التي تميز الخلاصات ذات المدى الزمني القصير.

لقد كان القصد، فيما تقدم، أن نبرز الحدود الزمنية، العليا والدنيا، التي ترتادها الخلاصة عندما تكون محدودة بزمن معلوم، وفي نفس الوقت أن نؤكد على أن تسريع السرد أمر نسبي ولا يتخذ وتيرة واحدة في جميع الأحوال، وعبر إطلالة سريعة على نماذج الخلاصات المحددة في الرواية المغربية اتضح لنا بأنها لا تتجاوز سقف العشر سنوات كحد أعلى وتتوقف عند بضعة أيام كحد أدنى للفترة التي تلخصها من زمن القصة.. وتدل هذه الملاحظة، في جانب منها، على انحسار المجال الزمني للخلاصة وبالتالي على تقلص كفايتها السردية علِى نحو إجمالي في الرواية المغربية.

* * *

تناولنا في الصفحات السابقة تقنية الخلاصة في علاقتها بالزمن الروائي وميزنا فيها بين الخلاصة الاستذكارية التي تشتغل على الماضي وخلاصة المستجدات التي تنصب على حاضر القصة... كما تطرقنا إلى المدى الزمني الذي يمكن أن تبلغه الخلاصة في الرواية سواء أكانت مدتها الزمنية مجهولة أو معلومة، تقريبية أو محدودة.. ونريد فيما يلي أن نعرض، بشيء من الايجاز، لأنواع الخلاصات بحسب الأشكال التي تتقمصها في النص الروائي، وهذه المرة من دون إعطاء الاعتبار لعلاقتها بزمن القصة أو للسرعة التي تسير بها قياساً لوتيرة السرد بعامة.

وفي هذا الصدد يمكن أن نميز، مع لنتفلت، بين ثلاثة أنواع من الخلاصات يمثل كل واحد منها سمة مميزة في حد ذاته[9].

1 ـ التقديم الملخص: présentation résumée

وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة le bilan، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية. وبفضل هذا التقديم الموجز تمدنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشخصيات مستعملة أسلوباً شديد الكثافة والتركيز على نحو ما يظهر في هذه الخلاصة التي ينتهي بها الفصل السادس والعشرون من رواية دفنا الماضي:

«. . . ولفظتهم بوابة المحكمة إلى الشاحنة، وفكر عبدالرحمن يردد: المحكمة. . القاضي. . وكيل النيابة. . المحامي. . السجن لمدى سنتين. . » ص 226.

إن هذه الخلاصة/ الحصيلة لا تقدم لنا شيئاً جديداً، فهي أشبه ما تكون بكتابة تلغرافية لأحداث جرى عرضها مفصلة على مدى الصفحات السابقة ويؤتى بها هنا على سبيل الاستخلاص والتذكير وتلك، على الأرجح، هي وظيفتها الأساسية في السرد.

وقريب من روح هذا المثال ما نقرأه في آخر الفصل (باء) من رواية رحيل البحر:

«المدينة أغرقها البحر، رحل عنها ولم يعد. بقي مغيث وحسون دون بحر، عبدالكريم يعمل في الورشة، مغيث يقدم الخدمة للزبناء، في مقهى الصخور. حسون تائه بين الدروب. القصبة منسية. المدافع الأثرية لا تقول شيئاً والمدينة ليست على ما يرام» ص 225.

ويمتاز هذا النموذج الأخير، إلى جانب ابتعاده عن النزعة التقريرية الملاحظة في المثال السالف، بخاصية الصياغة الجامعة التي تسجل حصيلة الأحداث والشخصيات والأمكنة، كل على انفراد، في لغة فنية ذات ايحاء شعري ومواصفات أدبية. . كما يمتاز بكونه يقدم (حصيلة) تعرض أمامنا صورة لما وصل إليه الوضع الروائي ملخَّصاً في نتيجته النهائية أي بدون الدخول في التفاصيل والاستطرادات الزائدة التي كثيراً ما أفسدت على الخلاصة تلقائيتها وأضعفت من انتاجيتها السردية. .

---

(9) Jaap Lintvelt. 1981 p 51.

2 ـ خلاصة الأحداث غير اللفظية: non verbaux

إلى جانب التقديم الملخص الذي يعرض لحصيلة الأحداث بطريقة اختزالية مبالغ فيها بعض الشيء، هناك نوع آخر يقتصر على تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية ويتشكل أساساً من سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها وصياغتها من وجهة نظره الخاصة. والأمثلة على هذا النوع كثيرة ويمكن تمييزها بسهولة عن سواها لاتساعها النسبي، ولخلوها من كلام الشخصيات.

3 ـ خلاصة خطاب الشخصيات:

وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات، أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظياً، فالأمر يتعلق إذن بخطاب تلفظته الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الايجاز والاقتضاب. . وقد يتم الابقاء على الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي فتأتي الخلاصة بالأسلوب المباشر كما في هذا المثال من رواية بدر زمانه حيث يعرض البطل أحمد لفترة من حياته العملية:

«خلال سنة ونصف، تنقلت بين أربعة مراكز، أتعرف على سير المؤسسات التابعة لإدارتنا، وباشرت مهمتي في الأقسام التقنية تحت الاشراف حيناً، باستقلال حيناً آخر، مرشداً للوفود والشخصيات الزائرة من داخل البلاد وخارجها. . .» ص 108.

أو في هذه الخلاصة على لسان شعيب في رواية الغربة:

«في السنة الماضية. . جئت خصيصاً من مراكش وأقمنا حفلة لم تشهد المدينة لها مثيلاً. وتكلمت عن ماضي هذه البلدة وقلت أنه لا يجوز أن نتخلى عن واجبنا. وذكرت المدينة بمفاخرها. وأنها أنجبت رجالاً في ميدان الفكر مثل الفقيه الرافعي. منهم من ظن أنه حي يرزق» ص 97.

وكلا الخلاصتين تكرس الطريقة الموصوفة أعلاه، أي الأسلوب المباشر في نقل كلام الشخصيات كما ورد على لسانها ودون إجراء تعديل عليه من أية ناحية.

وإذا لم يرد الراوي أن يبقي على ضمير المتكلم فبإمكانه أن ينقل كلام الشخصية بواسطة ضمير الغائب مستعملاً الأسلوب غير المباشر في الخطاب مثلما هو الشأن مثلاً في هذا النص المأخوذ عن رواية الريح الشتوية والذي يلخص ما رواه المحامي موهوب ذو الأصل الجزائري لضيفه وموكله العربي الحمدوني:

«كان يتحدث وبين الحين والحين، يشجع ضيفه على الأكل ويسرد حكاية غريبة أطول وأعمق: قبل أن يكون محامياً كان قبطاناً في الجيش الفرنسي، غربته بدأت منذ الطفولة

واستمرت طيلة الشباب وما تزال إلى اليوم وهو يقارب الأربعين. عاش خارج الوطن في فرنسا، وتونس، قبل أن ينتقل إلى المغرب في مهمة بالجيش الفرنسي.. ثم تحرر من ذلك عندما واتت الفرصة ليشتغل بالمحاماة» ص 125 ق ـ الأول.

وأخيراً، فيبدو هذا النوع الأخير (خلاصة خطاب الشخصيات) هو الأقل استعمالاً في النصوص الروائية من غيره (التقديم الملخص وخلاصة الأحداث غير اللفظية) وذلك بسبب تهيب الكتاب من تلخيص كلام الشخصيات لما يطرحه ذلك عليهم من مشكلات تتصل بالصياغة وتنويع الضمائر والأساليب في النص الواحد... وبالمقابل تقفز خلاصة الأحداث غير اللفظية إلى الواجهة لسهولة اللجوء إليها وتيسّر استعمالها كلما احتاجت الرواية إلى التقليص من زمنية القصة أو رغبت في الدفع بالأحداث والمصائر إلى الأمام، بينما تبقى الخلاصة/ الحصيلة هي الوسيلة المفضلة لِاختِزَالِ وضع روائي ما في أقل ما يمكن من الكلمات وعرضه على القارىء في نتيجته النهائية.

وفي الختام، فلربما لا يكون من قبيل التكرار أن نذكر بأهمية تقنية الخلاصة على اختلاف الأشكال والوجوه التي تتلبسها في الرواية المغربية، وعلى الأخص بمساهمتها في تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة.. ولا بد كذلك من تثمين أخير لوظيفتها اللاحمة التي تختص بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض وتعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع.

2 ـ الحذف أو الاسقاط: L'ellipse

يلعب الحذف، إلى جانب الخلاصة، دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء éscamotage كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة[10]. أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشاراً إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل «ومرت بضعة أسابيع».. أو «مضت سنتان.. الخ».

ومن هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها. وقد حاول جان ريكاردو، دون أن يستعمل المصطلح السائد كعادته، أن يميز بين الحذف الذي يمس القصة فقط، وهو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها، وبين صنف يلحق القصة والسرد معاً ويكون في حالة القفز من فصل لفصل آخر بحيث تحدث فجوة زمنية في القصة، أما البياض المطبعي الذي يعقب انتهاء الفصول فلا يعتبره ريكادرو حذفاً بل وقفاً للسرد وإبطالاً لحركته بالمرة وليس مجرد تسريع له[11].

لكن عندما تصدى جنيت لتقنية الحذف في دراسته اللامعة عن بروست (1972) استطاع أن يتجاوز هذه التحديدات الأولية ويرتفع عن التأملات النظرية العامة إلى إقامة تصور بنيوي متكامل لأنواع الحذف ومواصفاته والعلاقات التي ينسجها مع زمن القصة وسوى ذلك من

(10) Todorov et Ducrot. 1972 p 402.

(11) Jean Ricardou. 1967 pp 166. 167.

القضايا المتصلة بشكله ووظيفته. . وقد أغرتنا دقة هذا التصور وخصوبته النقدية بأن نستعين به في تلمس طريقنا إلى معرفة عمل هذه التقنية. . والافادة خاصة من التمييزات والاستنتاجات التي قدمها[12].

فمن أول وهلة يقرر جنيت مجابهة السؤال المركزي في تحليل تقنيات الحذف وهو معرفة ما إذا كانت المدة الزمنية المحذوفة مذكورة (= الحذف المحدد) أو غير مذكورة (= الحذف غير المحدد). فبالنسبة للنوع الأول يجري تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة بكامل الوضوح في النص:

(بعد ذلك بعامين - مضى شهران على ذلك. . الخ) أي على نحو بارز لا يجد القارىء معه أدنى صعوبة في متابعة السرد. . فما عليه هنا سوى خصم هذه الفترة من حساب القصة ومواصلة القراءة وكأن شيئاً لم يقع. .

أما النوع الثاني وهو حالة الحذف غير المحدد فتكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة (بعد سنوات طويلة. . بعد عدة أشهر. .) مما يجعل القارىء في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة.

ويمكن اعتبار هذا التحديد الأولي الذي أقامه جنيت هو المدخل الصحيح لتناول تقنية الحذف بل وسائر التقنيات الزمنية التي تتناوب على السرد، إذ بدون معرفة مقدار المدة المقصودة بالحذف أو التلخيص أو الاسترجاع. . . لا يمكننا فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على مجرى القصة ولا استكناه الانعطافات العارضة على الرواية.

وباتباع هذا التمييز المبدئي، بين الحذف المحدد وغير المحدد، نستطيع التوصل إلى أن كثيراً من نماذج هذه التقنية في الرواية المغربية تدخل في النوع الأول إذ غالباً ما يأتي الحذف فيها مصحوباً بإشارة إلى المدة المحذوفة، سواء بطريقة معلنة أو ضمنية وعليه فإن الاعلان عن المدة الزمنية التي يستغرقها الحذف هو السمة المميزة للرواية المغربية حيث يكون الاسقاط الزمني مكشوفاً في النص وتكون مدته معلومة لدى القارىء بكامل الدقة. . . ولكن يحدث أحياناً ألا يشعر الكاتب بالحاجة إلى هذه الدقة في تحديد فترة الحذف فيستعيض عنها بعبارات تقريبية، تلمّح أكثر مما تقرر، تاركاً لنا حرية تقدير المسافة الزمنية التي تغطيها. . وهنا نوجد إزاء حذف غير محدد وهو الشكل الذي نعثر له كذلك على بعض

---

(12) Genette. 1972 pp 139. 140. 141.

النماذج التمثيلية هنا وهناك في النصوص الروائية.

وقد يكون أمر تقدير هذه المدة متيسراً بعض الشيء عندما يرشدنا المقطع النصي للحذف(*) إلى الوحدة الزمنية التي تندرج فيها الفترة المحذوفة.. وتفيد هذه الإحالة، إن وجدت، في تحديد الاطار الزمني للحذف وتعيينه على وجه العموم مثلما يتضح في الأمثلة التالية:

- «استمرت عجلة الأيام في الدوران..» بامو ص 177.

- «مرت الشهور ذوات العدد..» دفنا الماضي. ص 190.

- «كانت قد مرت سنتان تقريباً على وفاة والدك...» الطيبون ص 24.

على أن غياب مثل هذا التحديد للوحدة الزمنية يقلّل بدون شك من حظوظ القارىء في تكوين فكرة عن مدة الحذف وإن بشكل تقريبي.. وسيجعله يصادف كثيراً من العناء عندما يواجه نماذج للحذف تسقط فيها الاشارة، الدقيقة أو التقريبية، إلى حجم تلك المدة.. وهذا مثال لهذه الحالة الأخيرة من رواية الريح الشتوية:

«بيد أن الأيام تمضي شهوراً أو سنوات يتلو بعضها بعض دون تغير في الحال أو بارقة أمل» ص 183 ق - الأول.

وهنا لا بد من العودة إلى السياق لاستفساره عن مقدار الفترة المسكوت عنها فربما أسعفنا ببعض المؤشرات للخروج بتصور ما... وهكذا، وبالرجوع إلى سياق النص نفهم من القصة أن المدة المقصودة بالحذف هي فترة الحرب العالمية الثانية، وذلك حين أدرك الناس، بمن فيهم العربي الحمدوني، بأن حالة الحرب ليست عابرة وأن ما عليه إلا أن ينتظر على أمل أن تتوقف بعد شهور أو أعوام... كما تقول الرواية. وفي الجملة، فإن الحذف غير المحدد، وخاصة النوع الأخير منه، يضع على كاهل القارىء مسؤولية قد لا يكون مؤهلاً دائماً لتحملها، خصوصاً عند افتقاده لأقل إشارة أو توضيح بشأن المدة المحذوفة، مما يتركه في حيرة من أمره فلا يبقى أمامه سوى التأويل المستند إلى السياق، أو التخمين والحزر، إذا لم يسعفه هذا الأخير.. وفي ذلك ما فيه من احتمال الخطأ في التقدير وفساد النتائج المترتبة عنه.

(*) Seguement textuel de l'ellipse. Genette 1972 p. 139.

واستمراراً في نفس المنحى البنيوي يميز جنيت، من الوجهة الشكلية ذاتها، بين الحذف المعلن وهو الاسقاط الزمني الصريح أي المصحوب بإشارة، محددة أو غير محددة، للفترة التي يقفز عليها، وبين الحذف الضمني الذي لا يكشف عن نفسه في النص وإنما يُستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد، ثم يضيف شكلاً ثالثاً هو الحذف الافتراضي ellipse hypothétique ويقترب عنده من الحذف الضمني لاستحالة تحديد موضعه في النص.

وهذا النوع الأخير يكتنفه الغموض لكونه غير مقرون بأية إشارة إلى مكانه أو مدته فهو مجرد فجوة في الاستمرار الزمني للرواية قد تأتي بعض الاستذكارات لتكشف لنا عن حصوله فيما تقدم من السرد[13]. وبهذا التوزيع الثلاثي لأشكال الحذف (معلن، ضمني وافتراضي) يضع جنيت الإطار المنهجي لدراسة هذه التقنية الزمنية ممهداً بذلك السبيل للاحاطة بالتمظهرات المختلفة التي تتخذها والكشف عن الأدوار الحكائية التي ينهض بها السرد الروائي. وسنحاول اتباع هذه الخطة ونحن نفحص نماذج الحذف المستعملة في الرواية المغربية وذلك دون التقيد بحيثياتها إلا في حدود ما ينسجم مع خصوصية الأمثلة المدروسة ويجعل تحليلها أكثر خصوبة وانتاجية:

1 ـ الحذف المعلن:

يستفاد من التعريف الذي سقناه لهذا النوع أن المقصود هو اعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره. ونجد في رواية المعلم علي مثالاً مناسباً للحالة الأخيرة:

«ما قضوه في السجن كفاية، ذلك هو الحكم الذي صدر بعد ثلاثين شهراً قضاها في السجن عبدالعزيز وكل المسيرين الوطنيين، وقضاها في السجن علي والحياني وكل المسيرين النقابيين» ص 412.

واضح، هنا، من خلال النص، أن الاعلان عن المدة المحذوفة (ثلاثون شهراً) جاء متأخراً عن مكان قيام الحذف بالفعل... فهذا التحديد قد ورد مباشرة بعد الافراج عن المعتقلين، ولا تفصله عن المقطع الذي يسرد وقائع محاكمتهم سوى ثلاث نجيمات صغيرة

(13) Genette. 1972 pp 141 et 92.

تؤشر على حصول الحذف الذي سوف يستغرق كل الفترة التي قضاها هؤلاء رهن الاعتقال.

وهذا النوع من تأجيل الاعلان عن مدة الحذف نادر الاستعمال في الرواية المغربية، فقد درج الكتاب والقراء على تقبل التقليد المعمول به في استخدام هذه التقنية أي تقديم الإشارة إلى الفترة المحذوفة في مستهل المقطع النصي للحذف، وفائدة هذه الطريقة الأخيرة ظاهرة وملموسة وهي تجنب الالتباس الذي يمكنه أن يحصل للقارىء من جراء تأخير الإعلان عن الحذف وعدم تحديد مدته في الوقت المناسب.

ويلاحظ جنيت، بعد ذلك، أن كلا النوعين (تقديم أو تأخير الاعلان) يمكنه أن يضيف، إلى الاشارة الزمنية الخالصة، إشارة إلى المضمون القصصي المتصل بموضوع الحذف(*)، وبفضل هذه الإشارة تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه، ويسهل علينا من ثم التعرف على مضمونه استناداً إلى تلك الإشارات التي تأتي على شكل أوصاف ونعوت تتصل بالفترة المحذوفة وتؤشر على محتواها الحكائي.. وتحفل الرواية المغربية بنماذج غزيرة من الحذف المقرون بإشارة مضمونية Ellipse qualifiée من قبيل ما نقرأه في دفنا الماضي:

«مرت الأيام قاسية بطيئة مشحونة بالانفعال والعنف» ص 217 أو «سنتان قضاهما عبدالرحمن في السجن لم ير فيهما غير قسوة الحياة وعنفها» ص 232...

فالراوي يخبرنا في المثال الأول عن الجو الذي طبع الفترة المحذوفة من حياة الحاج محمد حين كان يسعى لتخليص ابنه من السجن دون جدوى.. أما المثال الثاني فيحيلنا على الوضعية التي عانى منها عبد الرحمن عندما كـان رهن الاعتقال خلال سنتين. ومن هذين المثالين كذلك تتضح لنا القرابة الموجودة بين نموذج الحذف المقرون بإشارة مضمونية وبين الخلاصات السريعة جداً التي تكتفي، هي الأخرى، بإشارة عابرة إلى مضمون الفترة الملخصة دون تجاوز ذلك إلى التصريح والتفصيل...

ومن جهة أخرى يمكن لهذه الإشارة المضمونية أن تكون سلبية تماماً كأن يقول الكاتب: «سأقفز على هذه الفترة لأنها ليست ذات أهمية» وهذه هي الطريقة التي اشتهر بها فليدينغ الذي كان يفخر بأنه أول من نوّع ايقاع السرد وحذف منه الفترات الميتة وذلك حينما

(*) Information du contenu diégétique. Genette 1972 p 139.

قفز على اثنتي عشرة سنة من حياة توم جونس متعللاً بأن ما جرى خلالها لا يفيد شيئاً في فهم قصة البطل[14].

ويمكن اعتبار هذا الأسلوب في الحذف أثراً من آثار طفولة الرواية لا يزال ماثلاً حتى الآن في بعض نماذجها المعاصرة التي تعطي للراوي حق التدخل في السرد والحكم على فترة من فترات القصة بعدم الأهمية والقفز عليها..

والرواية المغربية في عمومها تأنف من استعمال هذه الطريقة البدائية لتبرير الحذف وتسويغ اللجوء إليه، ولعل هذا ما يفسر كون الشاهد الوحيد الذي نعثر عليه لهذه الطريقة ينتمي إلى رواية من أضعف الروايات المغربية شكلاً ومضموناً، وكذلك من أقدمها زمنياً، وهي رواية «إنها الحياة» لإسماعيل البوعناني الصادرة في بداية الستينات وفيها يقول الراوي في تدخل طويل وممل أيضاً:

«ولكي لا أطيل على القارىء كثيراً، ولكي أجنبه الدخول في تفصيلات لا تؤثر بشكل من الأشكال في جوهر القصة، بالإضافة إلى أنه غالباً ما يكون ملماً بها بحكم ظروف وتجارب ابن القرن العشرين. أقول تجنباً لكل تدقيق وتفصيل من شأنهما أن يتعبانا، سأدير لولب الساعة التي كان عقرباها في تلك الآونة يشيران إلى الحادية عشرة والنصف، أديره إلى أن أجعل نفس العقربين يدلان على أن الوقت هو الثانية تقريباً، وسأحدثك عما حدث بعد هذا الوقت، أما قبله، أي بين الحادية عشرة والثانية والنصف، فسوف لا أتعرض له» ص 40.

ومن خلال هذه الثرثرة، التي لا طائل من ورائها كما هو ظاهر، يسعى الكاتب إلى التستر على فراغ جعبته من مواد حكائية مدبرة وجديرة بأن تسرد، ويستعيض عنها بتعليلات أقل ما يقال عنها أنها واهية ولا أساس لها، وتتصل، فوق ذلك، بحذف لن يقع أبداً إذ سرعان ما سيعود الراوي إلى إخبارنا بخلاصة ما جرى خلال الفترة المحذوفة:

«والحقيقة يا عزيزي هي أنه لم يحدث شيء ذوبال أخفيته عنك، وإنما انقضت هذه السويعات كلها في طهو طعام الغذاء وغسل الآنية من جانب صاحبتي، وترتيب بعض قطع الأثاث وتنظيفها وتهوية المنزل من جانبي.» ص 41.

---

(14) Genette. 1972 p 140.

ويوضح هذا المثال، من جانب آخر، كيف أن الإشارة السلبية، إذا لم يحسن استعمالها من طرف الكاتب، فإنها تصبح وبالاً على السرد وعلى تقنية الحذف بوجه خاص. . . وتكون، كما هي الحالة هنا، علامة على فشل المشروع الروائي في تصريف مخزونه الحكائي على نحو متزن ومتكافىء.

2 ـ الحذف الضمني:

مقابل الحذف المعلن، كما أبرزنا بعض ملامحه، يوجد الحذف الضمني الذي لا تكاد تخلو منه رواية. . . وذلك لسبب بسيط هو كون السرد عاجزاً عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطراً، من ثم إلى القفز، بين الحين والآخر، على الفترات الميتة في القصة. ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية اشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارىء أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة ولهذا فمن الصعب علينا إعطاء أمثلة ملموسة للحذف الضمني في الرواية. . فالتعقيد والغموض الذي يكتنفها يجعل أمر انتقائها وعرضها غير متيسر.

لقد قدمنا بأنه لا توجد رواية لا يشوبها حذف ضمني يطرأ على نسيجها الزمني ويعمل فيها تقليصاً واختزالاً. . . ومن هنا، مرة أخرى، يتعذر اختيار نموذج تمثيلي جامع لاستعمال هذه التقنية في الرواية المغربية. ولتذليل هذه الصعوبة، جزئياً على الأقل، لا بد من النظر في تمظهرات الحذف الضمني. . ونستعمل هذه العبارة تجاوزاً، إذ من الواضح أن هذا النوع من الحذف لا يستدل عليه بمظهر معلوم وإلا فإنه سيصبح حذفاً معلناً. ونفكر هنا بأشكال القفز التي تتعاقب على السرد الروائي مثل السكوت عن فترة ما من حياة شخصية ووضعها في الظل ريثما يجري تقديم شخصية أو استعراض حدث طارىء. . الخ وطبيعي أن تحدث بسبب ذلك فجوة زمنية كبيرة بهذا القدر أو ذاك، ومموهة بما يكفي ليجعل القارىء لا يتفطن إلى وجودها إلا بعد تمحيص ومراجعة. . وذلك لأن الكاتب يحاذر أن يكشف له عنها ويعمد إلى التستر عليها بمختلف الأساليب الفنية المتاحة له.

ويمكن لرواية أن تكون مبنية كلية على الحذف الضمني من دون أن نتمكن بسهولة من تحديد مواضعه ومقاديره الزمنية بالدقة المطلوبة. . وهذا بالفعل ما يميز كتابة الرواية الحديثة بالمغرب كما عند العروي وزفزاف وربيع مبارك نسبياً، فهؤلاء تقوم رواياتهم على اقتصاد شكلي محسوب لا يلزمهم بالتدرج الكرونولوجي إلا في حدود ضيقة عندما يعرضون لبعض

الأحداث أو حيوات الشخصيات. . وهناك، في المقابل روائيون آخرون أكثر ميلاً إلى ترشيد استعمال الحذف أي التقليص من أثره عن طريق تقيدهم بالتسلسل الزمني الذي يعتبر خاصية لصيقة بالأشكال الكلاسيكية للرواية. . . والتقييد هنا مأخوذ في معناه النسبي. . إذ حتى لدى هؤلاء الروائيين فالثغرات الزمنية لا يمكن تلافيها مطلقاً فهي تطل علينا هنا وهناك في نصوصهم سواء على شكل فراغات في التسلسل الزمني للسرد أو في صورة إسقاطات من القصة قد يتداركونها بإشارات استذكارية أو يوكلون أمرها لذكاء القارىء. . .

وبالنسبة للصنف الأول من الكتاب فإن الحذف الضمني يصبح جوهر الممارسة الروائية لأنهم يجعلون منه ديدنهم في سرد الأحداث ويعولون عليه لإقامة التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية أكثر من اعتمادهم على الاسترسال الزمني، وهكذا فمن العبث مثلاً أن نحاول القبض على الخيط الزمني الناظم للأحداث في الغربة أو المرأة والوردة أو بدر زمانه . لأنها روايات كتبت أصلاً بعيداً عن هاجس التتابع والاستمرار الخطي المألوف في الأعمال الكلاسيكية. . أي بالاستناد أساساً على مبدأ الحذف الضمني الذي يقضي بالتصرف في ترتيب الأحداث بما يوافق تطور الحبكة القصصية وبغض النظر عن موقعها من السيرورة الزمنية للرواية ككل.

أما مع أصحاب الاتجاه الثاني فإن اللجوء إلى هذه التقنية يكون أقل تواتراً نسبياً ويبدو أكثر بروزاً للعيان، إذا ما جرى استعمالها بحيث نستطيع، بتتبع المنحى الزمني المتسلسل الذي تأخذه الأحداث في القصة، أن نتعرف على مواطن الحذف الضمني أو على الأصح أن نقف على الثغرات التي تترتب عنه في مجرى السرد.

ونصادف هذا الاستعمال خاصة في روايات الحقبة كما عند عبدالكريم غلاب وأحمد زياد وآخرين. . . فالكاتب يقوم بتغطية فترة تاريخية معلومة فيؤثثها بأحداث يمزج فيها بين الخيالي والواقعي تاركاً لنا الفرصة سانحة لكي نكشف بأنفسنا عن الفترات الميتة التي يقفز عليها كلما دعت إلى ذلك ضرورات القصة، وهي كثيرة، أو حتى لمجرد عدم الرغبة في الإطالة. . .

ويمكن القول، بصورة عامة، بأن أية رواية لا يمكنها الاستغناء عن الحذف الضمني ولا عن توظيفه في النص على نحو من الانحاء، فهو، دون سواه، الذي سيتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد. . وإذا كان هذا النمط من الحذف محفوفاً بالغموض وعصياً على الاستخراج في معظم الأحوال، فإن ذلك ناجم بكل تأكيد عن كوننا لا نستطيع تحديده بدقة لغياب أية اشارة صريحة إلى موضعه أو مدته.

3 ـ الحذف الافتراضي:

ويأتي، في الدرجة الأخيرة، بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف علىٰ تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه جنيت فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها. . . أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما. . الخ إلا أن هذه المظاهر وإن كانت تقودنا إلى افتراض حصول الحذف فإنها لا تقربنا من صورته أو تكشف لنا عن ملامحه.

ولعل الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتاً، أي إلى حين استئناف القصة، من جديد، لمسارها في الفصل الموالي. . وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون رجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أوفاق الكتابة الروائية.

* * *

وأخيراً، فلم يكن التمييز بين مستويات الحذف الثلاثة، معلن وضمني وافتراضي، بالعمل الاعتباطي. . بل كان إجراء طبيعياً أملته اعتبارات منهجية وتحليلية. . فعدا كون هذا التمييز يلبي الحاجة إلى الدقة ونبذ التعميم. . فهو يحقق لنا إمكانية الوقوف على اختلاف المظاهر وتنوع الأشكال ضمن التقنية الواحدة. . وهكذا فالحذف المعلن مثلاً يمتاز بكونه يكشف لنا صراحة عن مقدار الفترة المحذوفة وهو، لذلك، لا يختلط بالحذف الضمني أو الحذف الافتراضي اللذين يختاران طريق الاخفاء والمواربة، كل بأسلوبه، بحيث لا تعرف لهما مكاناً محدداً ولا مدة معلومة اللهم على وجه التقريب وبأقل ما يمكن من اليقين.

وفي المحصلة النهائية يبقى الحذف، بمختلف وجوهه، أحد أبرز التقنيات المستعملة في الرواية ومن بين أعرق التقاليد السردية التي شهدت تطوراً محسوساً في مظهرها وفي طريقة اشتغالها وأقامت الدليل على أهميتها كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي.

4 - تعطيل السرد

تمشياً مع الخطة المنهجية التي اتبعناها حتى الآن. . تعرضنا فيما تقدم لمظاهر تسريع السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف حيث يتقلص زمن السرد إلى حده الأدنى فيختزل لنا، في عبارات وجيزة، أطواراً من القصة كبيرة أو صغيرة بحسب اختلاف الأوضاع الحكائية وتغير الوسائط المستعملة. . . وعلينا الآن أن ننتقل لمعالجة الحركة المعارضة للتسريع، أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته، عبر التركيز على أبرز تقنيتين تقومان بهذا العمل وهما تقنية المشهد والوقف. وبالفعل فإن المشهد الدرامي والوقفة الوصفية هما النقيضان العضويان، من وجهة زمنية، للسرد التلخيصي ولتقنية الحذف. .

فالمشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية. . بينما تذهب الخلاصة إلى إدماج تلك التدخلات في سياقها الخاص وتجردها من زمنيتها وتوظفها لأهداف هي غير تلك التي وضعت من أجلها أصلاً. .

وأما الوقفة الوصفية فتمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته. . وهذا بخلاف ما يقع في حالة الحذف حيث ينعدم زمن القصة بصورة كلية، ويسرع زمن السرد بالمقابل فيتضاءل حجمه إلى أدنى مستوى يمكن تصوره.

وهكذا، فمثلما للسرد أحوال يسرع فيها (الخلاصة والحذف) ستكون له أحوال أخرى يبطىء أثناءها أو على الأقل يخفف من سيره مما يسبغ على القصة وتيرة بطيئة تظهر لنا بوضوح في المشاهد المعروضة أو في الوقفات الوصفية أو التأملية. .

وحول موضوع إبطاء السرد هذا سوف يدور الحديث في الصفحات التالية من خلال تناول تقنيةالسرد المشهدي والوقفة الوصفية، كل على انفراد.

1 ـ السرد المشهدي: récit scénique

يحتل المشهد موقعاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن، ولا يزال، على أساليب الكتابة الروائية.

وإذا عرضنا هذه التقنية على المقياس المعياري الذي وضعه تودوروف[15] سنجد بأن المشهد هو الذي يحقق تقابلاً بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة... الشيء الذي يعني، بمصطلحات ريكاردو، أن يكون هناك نوع من التساوي بين المقطع السردي .والمقطع التخيلي مما يخلق حالة من التوازن بينهما[16].

ويقوم المشهد أساساً على الحوار المعبر عنه لغوياً والموزع إلى ردود répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية.. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به.. فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الاقليمية والمهنية.. وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة.

ويفيد النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية في تكوين صورة عن الشخص المتكلم في المشهد ومعرفة «الزاوية الحوارية» التي يتحدث منها. ويعود هذا المفهوم الأخير إلى باختين الذي استعمله في وصف البنية اللفظية لكلام الشخصيات، وبالذات في تحليل «الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة بين المتحاورين»[17].

وفضلاً عن هذه الوظيفة الأساسية للمشهد بوصفه وجهة نظر لغوية فإنه سيكون للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعول عليها الروايات كثيراً وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة...

والرواية المغربية لا تشذ عن هذه القاعدة وإنما تجعلها في مقدمة اهتماماتها من خلال الاستعمال المكثف لهذه التقنية من طرف الروائيين المغاربة.

---

(15) Todorov et Ducrot. 1972 p. 403.

(16) Ricardou. 1967, p. 161.

(17) باختين 1986 ص 267 .

وفي هذا الصدد يمكننا الحديث عن مجموعة من الوظائف التي ينهض بها المشهد في السرد الروائي المغربي. وفي البداية، هناك الوظيفتان التقليديتان، أي افتتاح واختتام السرد، حيث يعمل المشهد بمثابة استهلال أو تذييل للنص الحكائي وتكون مهمته هي إحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات...

وهكذا يمكن مثلاً أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية valeur inaugurale عندما يشير إلى دخول شخصية إلى وسط أو مكان جديد(mi)lieu[18] ويتعلق الأمر بتلك التقديمات المشهدية التي نجدها في بداية الفصول كما هو الشأن في هذا المشهد من رواية رحيل البحر الذي يجري فيه الحديث بين النادل مغيث وجيمي، السائح والجاسوس الأمريكي:

«- يكفي الآن حديثاً عن كاليفورنيا، هل عندك اكتشافات جديدة؟

قال لي:

- أنت تسخر من عملي.

- من قال لك أني أسخر.

بقي صامتاً. ضحك ضحكته الصفراء.

- سأقاطعك. أنت لا تثق في عملي.

- لا تستطيع أن تقاطعني. تأتي كل يوم للبحث عني. هل تستطيع ألا تأتي؟» ص 183 .

ويختص هذا المشهد الافتتاحي في عرض جانب من شخصية جيمي المتناقضة: فهو أمام الناس يتظاهر بكونه مجرد باحث جامعي جاء ليدرس موسيقى بني عروس ويبحث في أصولها... إلخ ولكنه في حقيقته الخفية يمتهن العمالة لحساب كتائب السلام ويتستر وراء البحث في الموسيقى لنهب التراث الشعبي وجمع المعلومات المريبة عن المنطقة.. ويبدو في النص، من خلال حواره مع مغيث، بأن هذا الأخير قد طفق يشك في أمره ويحاول إقلاقه بالأسئلة لاستدراجه إلى الكشف عن هويته الحقيقية، ومن هنا يمكن اعتبار هذا المشهد لحظة درامية هامة في حياة جيمي أثناء فترة إقامته بالمدينة.. وخطوة حاسمة بالنسبة للآخرين لكي يتوصلوا، وسيتوصّلون بالفعل، إلى فضح شخصيته وكشف القناع عنها.

ولا غرابة في ذلك فالمشهد، أي مشهد، يسعى إلى التركيز الدرامي في المقام الأول، ويترك للسرد بعد ذلك مهمة إعطاء التفاصيل والوقوف على الجزئيات.. وهذه هي

---

(18) استعمل لوبوك مصطلح المشهد الافتتاحي لأول مرة سنة 1921 في دراسته لرواية مدام بوفاري لفلوبير .Genette. 1972. P .141.

الوظيفة الأساسية التي نجدها للمشهد الافتتاحي في الرواية المغربية، وخاصة في روايتي جيل الظمأ والطيبون، وهما تكثران من استعمال هذه التقنية بالقياس إلى باقي الروايات. .

ومن جهة أخرى يمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو نهاية الرواية كلها لكي يتوّج السرد ويوقف مجراه فتكون له حينذاك قيمة اختتامية. وهذا النوع من المشاهد الختامية غالباً ما يكون تسجيلاً للمواقف النهائية للشخصيات أو إعلاناً عن حصول اتفاق، أو افتراق، ما بين أطراف القصة. . إلخ ولتمثيل هذه الوظيفة الاختتامية للمشهد تكفي العودة إلى الفصل السابق من رواية رحيل البحر والذي ذكرنا بأنه يبدأ بمشهد افتتاحي يظهر فيه مغيث وجيمي وهما يتحاوران. . فلأمر ما، وبعد عشرين صفحة، سينتهي هذا الفصل بمشهد آخر مشابه أو يكاد، يتناول نفس التيمة (الجاسوسية) ويتطرق إليها بنفس الأسلوب تقريباً، ولكن هذه المرة يدور الحوار بين محمد العربي، أكثر شخصيات الرواية ثقافة ووعياً، وبين كيرلين، عشيقة جيمي ونقيضه في الممارسة والتفكير، وينتهي المشهد الختامي بشبه اتفاق بين المتحاورين على إدانة جيمي، كل على طريقته الخاصة. تقول كيرلين:

«- جيمي يحمل أفكاراً سياسية خاطئة. نحن لسنا على وفاق. .».

ويقول محمد العربي لأصدقائه:

«- جيمي قلب أسود، أظافر صفراء، عيون غائرة ثاقبة، مرض إسمه الجوسسة. . .» ص 205 .

وعلى هذا النحو يقدم المشهد الختامي حصيلة وجهات النظر حول شخص أو قضية معلومة تخصه، وذلك من دون حاجة إلى وسيط سردي أو سواه، بمعنى أنه يضعنا مباشرة أمام المواقف المعلنة للشخصيات مستعملاً نفس الكلمات والصياغة التي اختارتها للتعبير. . والمشهد في هذا يتفوق على جميع الأشكال السردية الأخرى بقدرته الدرامية وطابعه التلقائي المباشر.

وهناك بعض الأحوال التي يستثمر فيها الروائي هذه الوظيفة الاختتامية إلى أقصى حد ممكن فيجعل كل الفصل الأخير من روايته عبارة عن مشاهد متصلة أو متقطعة تكون مهمتها هي إطالة عمر القصة عن طريق تمديد زمن النص الحكائي مما يؤدي حتماً إلى نوع من التباطؤ يلحق وتيرة السرد ويوحي للقارىء، من خلال ذلك، بقرب نهاية الرواية. . . وهذا ما يحصل مثلاً مع رواية الأبله والمنسية وياسمين التي يشغل فصلها الأخير حوالي ثلاثين صفحة تهيمن عليها تقنية المشهد ويدور فيها الحوار بين البطل وأطفال المنسية في مرحلة أولى، وبينه وبين المرشد الذي سيقوده إلى موقع المنسية القديمة في مرحلة ثانية. . . وعبر تلك الحوارات المتقطعة نعرف أن المنسية ليست أكثر من مدينة وهمية ولا توجد سوى في

خيال البطل. . وأن المرشد إنما ظل يغالطه لاستنفاذ نقوده. . ويتأكد ذلك قبيل الصفحة الأخيرة من الرواية من خلال مشهد يجمعهما ويكون بمثابة حل للحبكة الروائية ككل.

«ـيتساءل البطل باستغراب عندما افتضح الأمر:

ـ ولماذا أعطيتموني كل تلك المعلومات الخاطئة؟

ـ أية معلومات؟

ـ عندما سألتكم عن القصر والسد والغابة.

ـ تعرف أن السياح يجب أن يجدوا كل ما يبحثون عنه. رغبة السائح مقدسة، ونحن مضطرون إلى إرضائها ولو عن طريق الكذب» ص 123 .

ونفس هذا التوظيف المكثف للمشهد الختامي نلاحظه في رواية إملشيل التي تنتهي بمحاكمة تستغرق أربع عشرة صفحة يجري خلالها استنطاق شخصيات الرواية كل على حدة قبل تقرير مصيرها من طرف القاضي المكلف بالتحقيق. . وهنا أيضاً يكون المشهد هو الوسيلة المناسبة لتقديم وجهة نظر الطرفين المتحاورين وإعلان كل منهما لمواقفه. . فبينما القاضي يؤكد ويقرر الوقائع نرى المتهمين، كلهم وبالتالي، يستنكرون احتجازهم ويتبرؤون من التهم المنسوبة إليهم. . .

وكما سنرى بالتفصيل فيما بعد، فإن تقنية الاستنطاق تمثل مشهداً نموذجياً في الكتابة الروائية تختفي فيه الأحداث ويفسح المجال لتحديد الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات[19] .

وفي الجملة، وسواء كانت للمشهد وظيفة افتتاحية أو اختتامية فإنه ينتهي دائماً إلى الإعلان عن نفسه كتقنية زمنية الغاية منها هي إحداث التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب باستعمال الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخيلي في الخطاب[20]. ويفضي هذا التوافق بين الزمنين بأن تجري أطوار القصة أمام عين القارىء في نفس الوقت الذي يقدمها له الخطاب مما يخلق لديه وهم التمثيل المباشر لما يحصل من أحداث[21] .

ومن ناحية أخرى، فإذا كان من المتعذر أن تصاغ الرواية كلها بالأسلوب المشهدي بسبب محدودية طاقتها الدرامية فإن أجزاء منها، كبيرة بهذا القدر أو ذاك، يمكنها أن تأتي على هيئة مشاهد مستقلة وتكون بذلك تنويعاً على محور السرد وخرقاً لرتابته. . وكمثال على

(19) Genette. 1972 p. 143.

(20) Todorov. 1968 p. 54.

(21) Lintvelt. 1980 p. 50.

ذلك بعض القصص المضمنة في المتن الروائي المغربي التي اختار لها أصحابها صيغة المشهد لتقوية محتواها الدرامي وكذلك لتمييزها عن عموم الحركة السردية للرواية. وهذا ما يفعله مبارك ربيع مثلاً بأجزاء كبيرة من قصة شهراموش المضمنة في رواية بدر زمانه، وقد أحصينا هذه المشاهد فإذا هي أربعة تتوارد بالتدريج على مجرى الرواية كما يأتي:

1 ـ مشهد شهراموش (ص 57 - / 62).

2 ـ مشهد قوم كغاشي في قصر شهراموش (ص 79 - / 87).

3 ـ مشهد مجلس الأنس في القصر (ص 143 - / 146).

4 ـ مشهد شهراموش في مجلس الدولة (ص 165 - / 169).

وتستوعب هذه المشاهد ثلاثة أرباع قصة شهراموش المضمنة أي حوالي عشرين صفحة تتخللها مقاطع حكائية قصيرة تقوم بالربط بين أجزائها. وإذن يمكن القول بأن القصة المضمّنة، في رواية بدر زمانه، مبنية أساساً على المشاهد الممسرحة وهي لذلك تحقق حداً أقصى من التركيز الدرامي الشيء الذي يشفع لها في استعمال ذلك العدد الضخم من الشخصيات الخرافية المشاركة في الحوار: (شيهوك ـ روزباه ـ زاهور ـ رئيس القوافل ـ همشير ـ صاحب السيف ـ صاحب الملح ـ وصاحب العصا...).

وبعدد أقل من الشخصيات، ولكن بنفس القدر من الامتلاء الدرامي ستصوغ لنا خناثة بنونة، في روايتها الغد والغضب، قصة مضمنة طويلة جاعلة فيها للمشاهد حيزاً كبيراً وموزعة إياها على أطراف الرواية بحيث تشكل جزءاً لا يتجزأ من القصة العامة وتلتقي معها في كثير من المواضع. فالاستاذة، بطلة القصة المضمنة، هي نفسها التي تقوم بدور الشخصية الرئيسية في الرواية ككل... وإذا توخينا الدقة، فالرواية تتكفل بتصوير الحياة العامة للبطلة بينما تختص القصة المضمنة بعرض حياتها المهنية الخاصة التي ظلت تمارسها في الفصل صحبة تلامذتها. ولتمييز متن الرواية عن متن القصة المضمنة صيغت هذه الأخيرة في شكل مشاهد تستغرق من صفحتين إلى ست صفحات وكتبت بحروف مطبعية سميكة إمعاناً في التمييز والمخالفة، وتشغل هذه القصة المشهدية المضمنة ما يمثل ربع رواية الغد والغضب (أي حوالي 72 صفحة من مجموع 260 صفحة) وهي موزعة، ترتيباً على أربعة وعشرين مشهداً يظهر أولها في الصفحة 33 ويوجد آخرها في نهاية الرواية.

لقد تعمدنا تقديم هذه القرائن الاحصائية للمشاهد في الروايتين لكي نبرز الثقل الذي تمثله في الكتابة الروائية... وفي نفس الوقت أن نشير إلى إمكان استقلال ما هو مشهدي

عما هو سردي ضمن البناء الروائي الواحد. وهو استقلال نسبي بكل تأكيد، فإذا كان من الصعب مثلاً إثبات أية علاقة، في رواية بدر زمانه، بين القصة الرئيسية المسرودة والقصة المشهدية المضمنة، فإنه من السهل علينا اكتشاف التعالق المضموني بين ما يرويه السرد في الغد والغضب وبين ما تقدمه لنا المشاهد عبر القصة المضَمنة في الرواية.

ومن ناحية ثالثة، هناك أوضاع سردية معلومة في الرواية تيسر للكاتب، أكثر من غيرها، استثمار تقنية المشهد والانتفاع إلى أبعد حد من الطاقة الدرامية التي يوفرها للقصة باستعمال الأسلوب المباشر وإقامة مجابهة بين الحوارات والمواقف. ومن بين الأوضاع السردية النموذجية التي تستدعي استغلال هذه التقنية في الرواية مشهد اللقاء، بين شخصين أوأكثر، حيث يكون لا محيد للكاتب أثناء نقله لوقائع اللقاء، عن إتاحة الفرصة للمتحاورين في أن يتبادلوا الكلام والتعليقات حفاظاً منه على حرارة الموقف وتجسيداً لتلقائيته.

ونحن نجد في الرواية المغربية كثيراً من المشاهد التي تجعل من «اللقاء» بين الشخصيات، إطاراً مرجعياً تستند إليه في عرض كلام الشخصيات كما تلفظته في واقع القصة وبأكثر ما يكون من التوسع.. ولعل أسلوب الاستنطاق، وهو أسلوب مباشر بامتياز، هو أحد أبرز النماذج المأثورة في هذا المضمار.. ففيه يمثل شخص، أو طائفة من الأشخاص، أمام قاض أو محقق تكون مهمته هي مجابهتهم بالتّهم المنسوبة إليهم، إن حقاً أو باطلاً، والتقرير في صحة تورطهم فيها وبأي مقدار..؟

وينجم عن استعمال تقنية الاستنطاق هذه التشديد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية مما يستدعي خلق مشهد مباشر تتوارد فيه أقوال الشخصيات وهي تجيب على الأسئلة وتدفع عنها الاتهامات سعياً منها، عن صدق أو بدونه، إلى تبرئة ذمتها بأي ثمن.

وقد استهوت هذه التقنية كثيراً من الروائيين المغاربة فراحوا يستثمرون ما تتضمنه من تركيز درامي وما توفره من إثارة تخلخل وتيرة السرد وتقطع استرساله... وهكذا أصبح إعداد محاكمة أو إقامة جلسة استنطاق من الوسائل المألوفة لديهم لترويج الفعل الدرامي ومعالجته بشكل حواري يعطي الامتياز لكلمة الشخوص بإدراجها كما هي في النص.

ومن خلال جرد أولي لحصيلة هذا النوع من المشاهد في الرواية المغربية نستطيع أن نقدر حجم الثقل الذي يمثله هذا الأسلوب الروائي بالمقارنة مع أنماط المشاهد الأخرى... وقد وقفنا ـ في قراءة أولى ـ على بعض نماذج المشهد الذي تهيمن عليه تقنية الاستنطاق كما أبرزنا خطوطها قبل حين، وللاستدلال على ما ذهبنا إليه بصدد التلازم بين تقنية الاستنطاق وأسلوب المشهد سنختار ستة أمثلة نعرض لها في جدولة موجزة ثم نعلق عليها سريعاً بملاحظتين قبل اختتام هذا الفصل.

الرواية	موضوع المشهد	الصفحات
1 ـ المرأة والوردة	يتصور البطل محمد مشهد محاكمته الخيالية في قضية تهريب المخدرات، وهو ملقى على سريره بفندق بطنجة فيتبادل الحوار مع الضابط والرئيس ويقيم لنفسه استنطاقاً مطولاً.	من ص 89 إلى ص 99.
2 ـ إكسير الحياة	مشاهد استنطاق البطل حميد من طرف شرطيين حول موضوع إكسير الخلود وبصدد نواياه عندما خالف الأوامر بعدم مغادرة الحي.	من ص 102 إلى ص 108.
3 ـ رفقة السلاح والقمر	مشهد التحقيق مع الرقيب أوباها بشأن حادث ظهور الأشباح التي انخدع بها الجنود فأطلقوا النار خطأً.	من ص 104 إلى ص 110
4 ـ إملشيل	مشاهد محاكمة لأهم شخصيات الرواية وتشتمل على حلول لجميع خيوط الحبكة.	من ص 122 إلى ص 136
5 ـ بدر زمانه	مشاهد التحقيق مع البطل أحمد حول وقائع اختطافه لرشاش الحارس وتهديده للشرطة.. ويهيمن التكرار بشكل كبير على هذه المشاهد.	من ص 206 إلى ص 216 من ص 220 إلى ص 223
6 ـ رحيل البحر	مشهد استنطاق يتخيله عبد الكريم فيجعل من رفيقه حسون قاضياً يكيل له التهم بغير حساب..	58 - 59 - 60

على هامش هذا الجرد العام المقدم لبعض مشاهد المحاكمات وجلسات التحقيق في الرواية المغربية يمكننا الادلاء، كما وعدنا بذلك، بملاحظتين، كمية وكيفية، لإلقاء الضوء على هذا الاستعمال النوعي للمشهد كما عرضته أمامنا النماذج المذكورة:

1 ـ من جهة الكم، يلاحظ الطول النسبي لهذه المشاهد، فهي تراوح في اتساعها بين بضعة صفحات، قد تكون منقطعة أو متصلة (أنظر الجدول)،وبين الفصل الموقوف كلية على مشهد استنطاق (مثال إكسير الحياة ورفقة السلاح وإملشيل).. وهذا الكم المهم يدل من زاوية حكائية، على اغتناء النفس الدرامي للنص وانفتاح الرواية على عالم الشخصيات وعرض كلامها مباشرة ودون وسيط..

2 ـ غلبة التلوين الخيالي والفانطاستيكي على مضمون مشاهد الاستنطاق.. وهذه ملاحظة تخص الاستعمال النوعي وتؤشر على الربط المتواتر بين أسلوب المشهد وتقنيات الحلم والتخيل وتوقع كل ما هو غير عادي أو استثنائي في المواقف والأوضاع، وهكذا فمن أصل النماذج الستة المقدمة هناك ثلاثة نماذج، هي الأول والرابع والسادس، يصاغ فيها

مشهد المحاكمة بناء على تصور خيالي، شبه حلمي، لجلسة استنطاق تمثل فيها شخصية روائية، غالباً البطل، في قفص الاتهام ويجري التحقيق معها وقد تصدر بشأنها أحكام وأشباه ذلك. . وبالفعل فإن هذه المشاهد الخياليةجاءت بمثابة حلم، مزعج أحياناً، من الطراز الذي يترك فيه البطل العنان لخياله لافتراض أطوار محاكمته واختبار قدرته على تخليص ذمته. . .

أما المشاهد الثلاثة الأخرى المتبقية (الثاني والثالث والخامس) فهي تكرس الاتجاه اللاواقعي، أو الفانطاستيكي، في التعامل مع موضوعها وذلك بعرضها لقضايا تتسم بالغموض واليوتوبيا أحياناً. . فهذا حميد في إكسير الحياة، يخضع للاستنطاق في موضوع خيالي/علمي محض يتعلق باكتشاف إكسير يمنح الخلود للإنسان. . وسيدور التحقيق مع أوباها، في رفقة السلاح، لأنه أدعى رؤية أشباح تحاصر كتيبته وتمنعها من مواجهة العدو في حرب أكتوبر. . أما أحمد بطل بدر زمانه فهو يحاكم في قضية وقائعها غامضة لديه وغير مؤكدة تماماً. . بل إنه هو نفسه لا يتذكرها بوضوح فتظهر وكأنها حدثت لشخص آخر. .

وإذن فإن ما يجمع بين هذه المشاهد الستة هو طابعها الخيالي الخالص أي إغراقها في التجريد وبعدها عن الواقع. . واعتمادها في ذلك على الأسلوب المشهدي كوسيلة للاقناع باحتمالية العام الذي تقدمه. ويجوز لنا أن نضيف، في تعليل الميل إلى هذا الأسلوب، تلك الرغبة المتزايدة، لدى الكتاب، في مسرحة الحدث وعرضه درامياً لتمويه الممارسة الفانطاستيكية وحجب نواقصها، وأيضاً محاولتهم التخلص من سلطة الراوي ذي الصوت المنفرد وغير المقنع درامياً وفسح المجال لتعدد اللغات والأصوات في النص الروائي الواحد.

ولعله من الممكن التساؤل، بهذه المناسبة، عن الحوافز أو الدوافع التي تحكم اختيار الروائي، في لحظة ما من عمله، للأسلوب المشهدي دون سواه، وهل يخضع ذلك من جانبه إلى تخطيط وإعداد مسبق بحيث يوفر للنص، عن قصد، استخداماً معيّناً للمشهدي دون السردي؟ أم أن الأمر متروك للصدفة للسير بالرواية نحو هذا الاتجاه أو ذاك؟

وبدون شك، فإن الاستعمال، المكثف والمنظم، للأسلوب المشهدي يكون دائماً عملاً مفكراً فيه بهذا القدر أو ذاك، وإلا لما كانت توكل له تأدية تلك الوظيفة الدرامية الكبيرة التي تظهر من خلالها براعة الروائي في تجسيد ومسرحة المشاعر بدلاً من عرضها مباشرة وبطريقة حكائية. وفي المقابل، فليس هناك أكثر إرباكاً للعمل من أن نرى الروائي يستخدم تقنية المشهد على نحو اعتباطي وبصفة عشوائية أو يستعملها بكثرة مخلة ومن دون داع أو

سبب مقبول. . بحيث تفيض المشاهد عن حاجة الرواية وتتحول إلى ما يشبه الورم النصي الذي يستوجب استئصاله[22].

ومن الثابت أن الروائي، أثناء الكتابة، يكون مخيراً بين أن يقوم بالسرد بنفسه، وهو لا يفعل ذلك إلا نادراً لأنه غالباً ما ينيب عنه سارداً. . وبين أن يعيد صياغة ما يريد قوله والتعبير عنه ويجريه على لسان من يشاء من الشخصيات التخيلية التي تأهل بها الرواية. .

وفي الحالة الأخيرة، وهي حالة المشهد في الدرجة الأولى، يعمل الروائي على إعادة صياغة شيء يكمن في ذهنه وبعد ذلك يستخدم عيون وأفكار ومستويات شخص آخر[23]. وعلى المستوى الزمني الصرف يتباطأ السرد نتيجة لذلك فيحدث نوع من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب ويتساوى المقطع التخيلي مع المقطع السردي في عين القارىء، وهكذا نصبح إزاء حركة زمنية متطابقة تنبىء بتعطيل الزمن في الرواية وتعلن عن تعليقه إلى حين انتهاء المشهد واستعادة السرد لوتيرته الطبيعية.

---

(22) وقد تجتمع في بعض الروايات كل هذه النقائص والسلبيات مما يفقد المشهد طابعه الدرامي ويخرب وظيفته البنائية فيتحول، من جراء ذلك، إلى مجرد سيلان لغوي ليس من ورائه أي طائل حكائي، بل إنه قد يصبح في بعض الأحيان وبالاً على تماسك النص الروائي ومقروئيته. ونفكر هنا خاصة بروايات مثل جيل الظمأ وإكسير الحياة اللتين تطغى عليها المشاهد «الخطابية» بمناسبة وبدون مناسبة. وقد أكد ذلك الحبابي نفسه في شهادة ألقاها بندوة أسئلة الرواية (1987) تفيد بأن رواية جيل الظمأ كانت في الأصل مشروع مقالات حول دور المثقف والثقافة والغاية منهما «ولكن جرتني الكتابة فانجررت معها. وانتقل المقال إلى شيء دون مسمى، ما بين المقال الصحفي والنقد المجتمعي والقصة (. . .) فقلت في نفسي: إذن هذه رواية» أنظر: جريدة العلم. الملحق الثقافي ع 848 - 8 نوفمبر 1987 .

(23) بيرسي لوبوك ـ الأقلام 1980 ـ ص 119 .

2 ـ الوقفة الوصفية:

تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث. . أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرىٰ القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان، بعد ذلك، في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة.

ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض spéctacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه[24].

وهذا التمييز ليس من ابتكار جنيت كما يشاع ولكنه يعود، في أصله، إلى التقليد القديم الذي نشأ في حضن التأملات الكلاسيكية حول فن الوصف. . فقد كان أصحاب الخطاب البلاغي المعياري يفرقون بين الوصف كوسيلة أي كوحدة نصية تخدم حبكة القصة. . . والوصف كغاية في حد ذاته، وهذا النوع الأخير من شأنه، في رأيهم، أن يعرض الوحدة الشاملة للعمل إلى الخطر ويشوش بالتالي على جدوى العرض القصصي[25].

وقد تأثر جمهور القراء وقطاع واسع من النقاد بهذا التمييز فأصبحوا ينظرون إلى الوقفة الوصفية «المستقلة» كعنصر طفيلي،وفي أحسن الأحوال كعنصر يمكن احتماله. . . بينما مالوا إلى قبول واستساغة المقاطع الوصفية عندما تأتي مرتبطة بالقصة بحيث تكون مجرد تابع

---

(24) Genette 1972 p. 133. وقد لاحظ جنيت أن النوع الأول نجده عند بروست وفلوبير أما النوع الثاني فقد امتازت به الرواية البلزاكية، ويوافقه على هذا الرأي بورنوف 1972 ص 112.

(25) Ph. Hamon. 1981. p. 15.

للسرد ومساعد له على تأدية وظيفته الحكائية. يقول بارون في ذلك، وهو مؤلف من القرن التاسع عشر:

«وأول ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيداً للسرد أو لتقوية الجانب الشعري، فلا ننسى بأن الوصف وسيلة وليس هدفاً، أي أنه جزء من الكل وليس أجزاء مكونة للموضوع[26]». ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد من استهجان الوقفة الوصفية بل تجاوز ذلك إلى إقامة تعارض بين الوظائف التي تنهض بها والأدوار التي تلعبها المقاطع الوصفية في الاقتصاد العام للسرد.

وهكذا يتحدث جنيت مثلاً عن وظيفتين مختلفتين نسبياً من وظائف الوصف التي روّج لها التقليد الأدبي الكلاسيكي، من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر، أما الأولى فهي الوظيفة التزيينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبية وتعتبره، تأسيساً على ذلك، مجرد وقفة أو استراحة للسرد وليس له سوى دور جمالي خالص. . . وأما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض أي أن يكون في نفس الوقت سبباً ونتيجة[27].

ومعلوم أن جنيت يقتبس هذا التصنيف، دون تعديل ظاهر، عن وظائف الوصف لدى لوكاش. . فقد كان هذا الأخير يميز بين الوصف، كحدث ملحمي حي منسوج من أعمال الأشخاص في مواقف مشحونة، بالنسبة اليهم، بالدلالات والمعاني كما عند تولستوي مثلاً. . . وبين الوصف الذي لا ارتباط له البتة، من منظور العمل، بمصير البطل، ولا يحضره أشخاص الرواية إلا مصادفة واتفاقاً، كمتفرجين مهتمين ولكن غير معنيين كما هو الشأن عند الروائيين الطبيعيين وزولا تحديداً[28]. وحول نفس هذا المعنى يدور تمييز وارين وويليك بين ما يسمونه الوصف الرومانتيكي الذي يسعى إلى تأسيس حالة وتثبيتها، والوصف الطبيعي الذي ينقل ما يبدو، ويتم تقديمه خدمة للإيهام الأدبي[29].

وفي الجملة، وسواء أكانت للوقفة الوصفية وظيفة تزيينية أو وظيفة بنيوية أو رمزية. . . إلخ فإنها دائماً تشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات، توقفاً للسرد أو على

---

(26) A. Baron. 1859. cité par Hamon 1981 p. 17.

(27) Genette. Frontières du récit. in Communication n° 8. 1966 p. 157.

(28) لوكاش 1979 ص 80 .

(29) ووارين ويليك 1972 ص 288 .

الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد.

وإلى جانب التمييز بين وظائف الوصف وتوزيعها، كما رأينا، إلى وظيفة بنيوية داخلة في صميم التركيب الروائي، ووظيفة تزيينية خارجة عن زمنية القصة.. تواجه البحث مشكلة أخرى هي العلائق التي تقيمها الوقفة الوصفية مع البنيات الحكائية التي تجاورها أو تتلبس بها بحيث يصبح من الصعب بمكان عزل ما هو وصفي عن سواه... وبالتأكيد، فالوصف حافظ دوماً على روابط ذات امتياز مع مختلف البنيات الحكائية والمؤثرات الأسلوبية للملفوظ الروائي[30] وعلى رأسها علاقته بالسرد الروائي التي وقفنا على بعض مظاهرها قبل حين.. فبالرغم من أن السرد والوصف يعتبران عمليتين متشابهتين لأنهما يتكونان معاً من الكلمات ويؤديان وظيفة نصية واحدة فإنهما مع ذلك يختلفان من حيث الهدف: فالسرد يشكل «التتابع الزمني للأحداث» والوصف يمثل «الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان»[31]. ومن هنا مبعث العلاقة التعارضية التي تباعد بينهما وتجعل الواحد منهما بمعزل عن الآخر. وقد عمل لوكاش، في ثلاثينات هذا القرن، على تقوية طابع التعارض هذا بين ما هو سردي وما هو وصفي عبر تحليلاته للانساق الحكائية في الرواية الواقعية والطبيعية... واتخذ فرضيته مما أسماه «إحراج الكاتب» بين أن يحكي أو أن يصف ورأى فيه إحراجاً تاريخياً قديماً قدم الأدب البورجوازي[32].

ونفس الطرح اللوكاشي تقريباً سيتبناه هارالدفبريش، ولكن من منطلقات مختلفة، وذلك عندما يميز بين المقاطع السردية والمقاطع الوصفية مبرزاً بأن ميزة السرد هي اكتفاؤه بذاته وتوفره على قانونه الخاص، بينما ليس للوصف استعمال خاص أو تلاحم داخلي[33].

---

(30) في علاقة الوصف بالشخصية أنظر هامون 1972 ص 467 و 1981ص 110/ 114 وبوتور 1964 ص 54. 55. وفي علاقته بوجهة النظر: هامون 1972 ص 468 الخ.

(31) Bourneuf. 1972 p 107.

(32) لوكاش، 1979 ص 79 Hamon; 1981 p 98

يبدو أن هذا «الاحراج» الذي يتحدث عنه لوكاش أقدم من ذلك التاريخ بكثير. وأنه مرتبط إلى حد كبير، بمشكل «إدخال» الوصف إلى السرد.. وحرص الكتاب، منذ أقدم الأزمنة، على أن يكون الوصف مبرراً ومحفزاً، ففي الوصف الهوميري مثلاً كان يجري تعليل وصف الأسلحة الحربية بخروج الفارس إلى القتال.. وعند موباسان ترتبط الوقفة الوصفية بالوقفة الفعلية للبطل أمام منظر طبيعي الخ. أنظر هامون 1981 ص 113 وريكاردو 1967 ص 166.

(33) Cité par Hamon. 1981 p 96.

وقد كان من نتائج وضعية التعارض الموصوفة أعلاه، بين الوصف والسرد، أن ظل الباحثون يستنفدون جهودهم في التعرف على المقاطع الوصفية لتمييزها وعزلها عن المقاطع السردية فلم يولوا أي اهتمام للخصائص الشكلية للوصف أو للوظائف المتعددة التي ينهض بها في الخطاب الروائي. . وذلك لأن اهتمامهم كان متجهاً إلى البحث في السند المرجعي للوصف وليس في الكيفية التي يشتغل بها في النص.

على أن هذا التعارض لم يلبث أن بدأ يخف تدريجياً في الدراسات الحديثة التي أصبحت تتجه أكثر نحو تحديد الوصف كوحدة نوعية unité spécifique أي على أساس مقاييس شكلية أو وظيفية دقيقة وليست استناداً إلى مقاييس مرجعية أو مورفولوجية[34] أو إلى اختلافات مضمونيـة لا تتوفر على أي وجود سيميولوجي[35] .

وتأثراً بهذا الطرح الأخير ظهرت مجموعة من المقاربات التي تتعامل مع الوصف كعنصر بنيوي يساهم في تشييد النص وإعطائه أبعاده الدلالية واستبعدت أكثر فأكثر وجهة النظر الدياكرونية التي تبحث في جذور الوصف ونشأته وانتقاله بين النصوص المتباعدة وأجيال الروائيين. . فهذه الطريقة، على افتراض أهميتها، ليست دائماً منتجة بنيوياً.

ومع كل هذا، فبإمكان المرء أن يلاحظ بعض آثار هذه العلاقة التعارضية، بين الوصف والسرد، التي لا تزال ماثلة في بعض المقاربات وإن اتخذت طابعاً أقل حدة عما كانت عليه في السابق، ومن ذلك مثلاً استمرار النظر إلى الوصف كخديم للسرد وتابع له أي كعنصر ذيلي يأتي في المرتبة الثانية. . . واعتبار الوقفة الوصفية بمثابة إيقاع، بالمعنى المألوف في الموسيقى، ينتظم السرد ويجنبه الرتابة ونواقص الوتيرة المتتابعة للحكي. .

ويمثل جان ركاردو حالة استثنائية، كعادته، في النظر إلى علاقة الوصف بالسرد، إذ يرى أن ما يقوم بينهما هو نوع من التنازع النصي. . فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان. . . أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف والأفعال من جانب السرد[36] .

---

(34) Hamon: qu'est ce qu'une description? 1972 p 465.

المقياس المرجعي: الوصف يصور الأشياء والسرد يصور الأحداث.

المقياس المورفولوجي: الوصف يستعمل النعوت والسرد والأفعال.

(35) Genette. 1966 p 158.

(36) Ricardou; Nouveaux problèmes du roman. Ed seuil 1978 p 24.

ومهما يكن من تبعية الوصفي للسردي، التي اتفقت بشأنها جل الآراء، فإنه يبقى دائماً للوصف امتيازه الخاص كعنصر تشييدي يعمل إلى جانب السرد محافظاً، في نفس الوقت، على استقلاله وعلى تفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في الرواية.

وأما العلاقة الأهم التي نود التطرق إليها لاختتام هذا التقديم وأيضاً للتمهيد بها للقسم التطبيقي من هذا الفصل.. فهي علاقة الوقفة الوصفية بالزمن السردي.. وهي علاقة هامة تكررت الإشارات إليها أكثر من مرة في المقاربات الحديثة وسبق لفيليب هامون، وهو واضع النظام السيميائي لفن الوصف بدون منازع، أن نوه بالفائدة الكبرى المنتظرة من قيام دراسة تخصص كلية لتحليل تقنية الوصف من خلال مفهوم الزمن وبالضبط من خلال «العلاقة القائمة بين الأزمنة المتضامنة، ولكن ذات الأنظمة النوعية، داخل زمن المغامرة وزمن القراءة[37]». وقد صادفت هذه الدعوة، من طرف هامون، أن اتجاه البحث، كما نتصوره في هذه الدراسة، يميل إلى اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي.

ورغبة منا في عدم صرف مزيد من الوقت في مناقشة القضايا النظرية التي ليست هي شاغلنا الأول... سنتناول الوقفة الوصفية في الرواية المغربية آخذين بالتصور السابق الذي يعتبرها ملفوظاً روائياً مهمته هي تقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب عبر المكان... أي عبر النص.. وأساساً كتقنية زمنية تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات..

وعليه، فسنبدأ هذه المقاربة التطبيقية من حيث انتهت المقاربة النظرية وذلك في محاولة للإلمام بكيفية اشتغال الوقفة الوصفية في النصوص الروائية وحصر مستلزمات عملها والأدوات التي تتوسل بها لتقوم بدورها التنظيمي داخل السرد[38].

وفي هذا السياق العام اخترنا التركيز على جملة من العناصر التكوينية والمساعدة التي رأينا أنها ضرورية وأساسية في إعداد المقطع الوصفي وتحقيق وجوده كإمكان الرؤية والضوء

---

(37) Hamon. 1981 p 96.

(38) بالفعل يمكن القول، مع هامون، بأن الوصف يلعب دور المنظم للسرد فيوجه قراءته بتقديمه معلومات غير مباشرة عن مستقبل الشخصيات الخ.. وهذا طبعاً لا ينزع عنه صفته الأساسية التي هي العمل كذاكرة للقصة. هامون 1972. ص 483.

والشفافية إلخ . . . وحاولنا التعرض لها على التوالي بحسب الأهمية التي تكتسيها في النصوص الروائية المدروسة . . وذلك دون أن تغرب عن بالنا، لحظة واحدة، القيمة الزمنية للوصف باعتباره عنصر إبطاء وتعطيل للسرد وعاملاً حاسماً في إعداد القصة.

يتم الوصف في الرواية، حسب هامون، تبعاً لثلاث حالات تترتب عنها ثلاث طرائق أساسية ومتباينة لاشتغال المقطع الوصفي، فقد يبنى الوصف سواء بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه[39]. وبدون شك فالوصف عن طريق النظر هو أكثر الطرق تداولاً في بناء المقطع الوصفي لدى الكتاب، فالوصف، كما يقال، هو الذي يجعلنا «نرى» الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة ادراكية مباشرة في المرتبة الأولى. فمن المعروف أنه يقوم أساساً على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم وقبل كل شيء: الرؤية البصرية[40] ولكن هذه الأخيرة تظل هي العنصر الحاسم في عملية الوصف.

ويقتضي الوصف عن طريق النظر أن يكون الشيء الموصوف موضوعاً في مكان مناسب للرؤية بحيث تتاح إمكانية التعرف عليه وتمييزه عن أشياء أخرى مجاورة أو مقابلة له. وهنا يشترط في الشخصية أو الراوي الذي يوكل اليه القيام بعملية الوصف أن يكون قادراً على الرؤية، أي لا يكون ضعيف البصر أو أعمى، وذلك لأن على الوصف أن يجعل القارىء يشعر بأنه صادر عن عين الشخصية التي تقوم به وليس نتيجة معرفة يقدمها الروائي[41].

وعليه فإن استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري، ولذلك نجد أن معظم المقاطع الوصفية تفتتح بعبارات وصيغ جاهزة تتضمن أفعالاً تفيد الدلالة على الرؤية من نوع «سرح ببصره» أو «أخذ يمعن النظر» أو «وجد نفسه يرقب. .» الخ. إن هذه الصيغ والأفعال المستقاة من متون الرواية تعمل على تبرير الوصف الذي تقدمه للقارىء وذلك لأن «من واجب الوصف، حتى قبل أن يبدأ، أن يبرر نفسه، فالمؤلف عليه أن يقدم حجة يعلل بها استخدامه للوصف»[42].

---

(39) فالوصف بالنظر يقتضي مشاهدة الشيء أو الكائن والقيام بوصفه اعتماداً على الرؤية البصرية، والوصف بالحديث عن الشيء يفترض تقديم معرفة تقنية مفصلة عن الشيء الموصوف، أما الوصف بالعمل فيتم بالاشتغال على الشيء الموصوف: مثلاً تصوير آلة عبر وصف العمال وهم يشتغلون عليها. هامون 1972 ص 467 - 470.

(40) - Hamon 1972 p 480 - Jean Weisgerber. L'espacc romanesquc. Ed L'age d'homme 1978 pp 237 - 238 - Bourneuf 1972 p 117.

(41) Hamon 1972 p 467.

(42) Ibid. p 472.

وفيما يخصنا، فقد مثلت الوقفات الوصفية القائمة على الرؤية نموذج ثراء منقطع النظير في الرواية المغربية حيث نلحظ تعدد الاشكال الصيغية التي تفتتح السرد وتعطيه مبرراته وتحقق له ديناميته. . في رواية الريح الشتوية مثلاً يقدم لنا الرواي منظراً بانوراميا تلتقطه عين الشخصية الرئيسية في محطة للحافلات وتجتمع في هذا المقطع الوصفي. كما سنرى، أهم عناصر الرؤية البصرية:

«وسرح الحمدوني بصره فيما حوله متجاوزاً الكتل الهامدة المنتظرة في فسحة العراء، التي تكون المحطة، رامياً بنظرته إلى مدى أبعد. دروب المدينة الأهلية الحديثة نسبياً، ترتفع مبانيها المتلاحمة عن الأرض طابقاً أو طابقين يفصل بين أجزائها بين الحين والحين مساحات فضاء تكون مزابل ومراتع للأطفال والمشردين، وجامعي النفايات» ص 10 ق ـ الأول.

إننا نعثر، في هذا النص الوصفي، ذي البعد البانورامي، على أبرز مستلزمات الوقفة الوصفية، فهو يقوم على الرؤية البصرية الشبيهة بما تلتقطه عدسة الكاميرا، ويتوفر على أفعال وصيغ تؤشر على الحركة التي تنتقل بها العين الواصفة وهي تشكل المنظر البانورامي (سرح بصره ـ راميا بنظرته إلى مدى أبعد. . الخ). . وأخيراً فهو وصف يبرر حضوره بعنصر الانتظار، لأن الحمدوني، بطل الرواية، موجود في المحطة لاستقبال زوجته وأبنائه الذين ستأتي بهم الحافلة. . وهو في انتظاره ذاك «يسرح ببصره فيما حوله ويرمي بنظره إلى مدى أبعد. .».

واتساع مجال الرؤية هنا الذي يشمل المباني الآهلة والفضاءات الفارغة، يؤكد القرابة بين الوصف الروائي والتصوير السينمائي فالرواية أيضاً يمكنها استعمال تقنيات السينما كتحريك الكاميرا وتعميق المجال واستعمال الألعاب الضوئية وخلق مسافة بالنسبة للشيء الموصوف[43] وبالتأكيد، فإن حرية الانتقال اللامحدودة التي للعين الواصفة تجعل من الوصف مجالاً لا محدوداً أمام المؤلف. . وقد تقدم له إمكانات وصفية تفيض عن حاجته. . . وذلك ما يدعوه، في بعض الأحيان، إلى التقليص من حركة الوصف عن طريق تضييق المسافة بين العين الواصفة والشيء الموصوف.

على أن توسيع أو تضييق تلك المسافة لا يلعب إلا دوراً ثانوياً في بناء المقطع الوصفي أو إعطائه طابع الوضوح. . . فاتساع المشاهد مثلاً لا يؤدي دائماً إلى اعداد مشاهد بانورامية موفقة بل إنه قد يشوش على الرؤية وضوحها ويضطرها إلى التردد والمراوحة بين الأوصاف المتباينة.

---

(43) Edmond Magny. cité par Hamon.

ومن ذلك، تمثيلاً، هذا المقطع من رواية جيل الظمأ:

«يصعب القول، عن بعد، بأن لفاطمة شفتين أم أن ما فوق ذقنها بقايا لطيفة من جرح بسيط، ليس بمقدور من ينظر إلى وجهها أن يحزر عمرها بدقة...» ص 17.

وكما يظهر هنا، فإن صعوبة الوصف آتية من اتساع المسافة الفاصلة بين الموضوع الموصوف والعين الواصفة (عن بعد)... ومن ثمة يتعثر عمل هذه الأخيرة، ويلجأ الكاتب إلى مستنسخات اعتذارية من نوع «يصعب القول ـ ليس بمقدور من ينظر.. الخ) لتبديد ما لحق ملفوظه الوصفي من تردد ومراوحة ظاهرين..

ونحن نكشف عن نفس هذا التردد الناتج عن اتساع المسافة في مقطع وصفي من رواية الأفعى والبحر حيث ستصبح الرؤية غير واضحة تماماً وتختلط بالأوهام:

«ورآها سليمان قادمة (يقصد سوسو) وشعرها الأسود يتبعها من الخلف وقد لعب به الهواء الخفيف والريح المندفعة فجأة. كانت ترتدي سروال جين قديم. وتصور سليمان أنه مفتوح من الأمام وقال إنها لا تخجل. ولكنها عندما اقتربت لم يكن سروالها مفتوحاً ولا هم يحزنون ولم يكن أخوها معها» ص 66.

ومن الواضح، هنا أيضاً، أن اضطراب الوصف يعود، في جزء كبير منه، إلى بعد المسافة التي لم تكن تسمح بالرؤية الصحيحة أو الدقيقة للأشياء... وفي مثل هذه الحالة فإن المشاهد لا تتم بوضوح إلا إذا تقلصت المسافة، بين الواصف والموصوف، إلى حدها المعقول الذي يتيح الرؤية الطبيعية والضرورية للأشياء.

ومرة أخرى فإن الوضع الذي تتخذه الأشياء إزاء الانسان والموقع الذي يتخذه الانسان في المجال البصري هما اللذان سيحددان طبيعة الوصف ودرجة مقروئيته، ومن المهم دائماً معرفة حجم المسافة التي تفصل بين العين الواصفة والشيء المنظور اليه وقياس التغير الذي يطرأ عليها... فقد تكون تلك المسافة متسعة بهذا القدر أو ذاك من دون أن يكون لذلك تأثير فعلي على بناء المقطع الوصفي واشتغاله...

ومن جهة ثانية فإن الغياب، الكلي أو الجزئي، لعناصر الرؤية الصحيحة سيجعل الملفوظ الوصفي عرضة للمغالطات وأخطاء التقدير... وبالتالي سيفرض على العين الواصفة القيام بطائفة من التصويبات والتصحيحات كلما زادت خطوة في اتجاه الشيء الموصوف. وهكذا يراجع الوصف نفسه باستمرار معدلاً من أحكامه ومصادراته ومقدماً الاستدلالات

المناسبة على تلك التعديلات. نقرأ في رواية اليتيم ما يلي:

«تبدو الدار من أول الطريق مشيدة في سفح التل، عندما تقترب منها تكتشف أنها مبنية على مرتفع» ص 73.

ونقرأ في رواية الأبله والمنسية وياسمين:

«على بعد ثلاث كلمترات رأيت مجموعة من الأكواخ المتلاصقة إلى حد التداخل: خلتها في البداية بيتاً واحداً أو مصنعاً من تلك المصانع المهجورة التي توجد أحياناً في مثل هذه المناطق.» ص 112.

وإذن وكما سيظهر لنا في الجدول أدناه، فحقيقة الشيء الموصوف لا تبدو كما هي لأول وهلة، فكلما اتسعت المسافة كلما تضاءلت حظوظ العين الواصفة في التوصل اليها، وبالمقابل فكلما كانت الرؤية قريبة وغير مسيجة بحاجز أو عائق كانت الطريق إلى الشيء الموصوف ممهدة وسهلة الركوب. وفيما يلي جدول بالنصوص الثلاثة السابقة يتضح من خلاله أثر المغالطات وخداع البصر الناتج عن بُعد المسافة بين العين الواصفة والشيء الموصوف:

الرواية	موضوع الوصف	خطأ التقدير	تصويب الخطأ
الأفعى والبحر	السروال سوسو	مفتوح من الامام يصحبها أخوها	غير مفتوح منفردة
اليتيم	الدار	مشيدة على سفح	مبنية على مرتفع
الابله والمنسية	الأكواخ	منزل واحد أو مصنع مهجور	أكواخ متلاصقة

وكما يظهر، فالأمثلة المعطاة، لا تحتاج في الحقيقة إلى تعليق طويل لأنها تكشف لنا، بالملموس، من خلال ملفوظ واضح وبطريقة جدولية، عن الخلل المترتب عن اتساع المسافة بين الواصف والموصوف، وعن الكيفية التي يتدارك بها الكاتب الموقف عندما تتقلص تلك المسافة وتتضح الرؤية...

ولكي نستكمل الحديث عن أهمية الرؤية البصرية في مجال الوصف، يبدو من المهم الوقوف عند عنصر أساسي يستلزمه كل وصف يقوم على النظر ألا وهو عنصر الإنارة.

فالضوء يعتبر عاملاً حاسماً في تشكيل المناظر الروائية، وكما في فن الرسم، فإن الضوء

في الرواية يقطع الاحجام ويخلخل المنظورات والألوان[44].

وإنه لأمر بالغ الدلالة أن يتناول بيرسي لوبوك مسألة إضاءة المشاهد في دراسته للزمن في رواية الحرب والسلم فيرى بأن المشاهد تتم لدى تولستوي في النهار الرائق المجرد بينما يطوقها الظلام عند دوستويفسكي مما يجعلهما في تناقض تام في هذه الناحية[45].

ومهما يكن، فلكي تتحقق رؤية الاشياء المراد وصفها لا بد من وجود إضاءة كافية تساعد على التقاط جزئيات المشهد وتحدد ملامحه على نحو يسهل مهمة العين الواصفة ويتيح لها إمكانيات الرؤية السليمة غير المشوشة، وتكون إضاءة المناظر في غالب الأحيان طبيعية لأن الوصف يتم على ضوء النهار، وفي هذه الحالة فإن الروائي اعتاد أن لا يخبرنا عن نوعية الإضاءة التي تنير المشهد الموصوف لأن ذلك يكون أمراً بديهياً ونفهمه من السياق... أما في حالة المناظر الليلية أو الأماكن المغلقة فيكون عنصر الضوء على جانب كبير من الأهمية لأنه هو الذي سيسمح لنا بالانتقال من الظلمة إلى النور.. أي من عدم الرؤية إلى إمكان الرؤية.

ومن دون شك فإن وجود الإنارة من أهم مستلزمات الوصف البصري، ومن هنا إشارات الروائيين إلى الضوء، الطبيعي أو الاصطناعي، الذي ينير موصوفاتهم وذلك حتى قبل الشروع في عملية الوصف بمعناه الخاص.. ومن هنا أيضاً تلك الملفوظات الشارحة التي تفتتح المقاطع الوصفية مشيرة إلى نوعية الإضاءة وحجمها ومصدرها.. نقرأ في رواية المرأة والوردة:

«يتسرب ضوء مصباح من الخارج، ويمتزج بضوء مصباح من الداخل. تبدو الشرفة ذات ضوء قمري. بعض الأصص موضوعة بشكل غير منظم، كان كرسي خشبي وكرسي طويل آخر متجاورين في الشرفة ذات الإنارة القمرية.» ص 57.

إن مثل هذا الالحاح، من الكاتب، على الإشارة إلى الضوء الصناعي (المصباح) والضوء الطبيعي (القمر) اللذين ينيران المنظر. يمكن رده إلى هاجس متجذر في الممارسة الروائية وخاصة في علاقتها بفن الوصف ألا وهو هاجس الايهام بالواقع الذي ظل يتحكم في كتاب الرواية والذي يمكن أن نفهمه من إغراقهم للموصوفات في الضوء والإصرار على رؤيتها بأقصى ما يكون من الشفافية... وتعليل ذلك أنهم يريدون أن يصلوا بنا إلى الاقتناع بالشبه القائم بين صورة الشيء الموصوف وحقيقته الموضوعية وأحياناً إلى المطابقة بينهما..

---

(44) Bourneuf. 1972 p 111.

(45) لوبوك 1981 ص 52.

وهم في مسعاهم ذاك يجدون الطريق ممهداً من طرف نقاد ومنظري الرواية الآخذين بمبدأ الإيهام بالواقع والمصادقين على أوفاقه المرسومة. . . والخلاصة المنطقية من كل ذلك هي أن الرؤية تستلزم الضوء وغيابه يعني استحالة الرؤية وبالتالي تعذر الوصف البصري. . . بينما يعني حضور الضوء إمكانية الرؤية وبالتالي احتمال الوصف. . .

ولتدعيم هذه الخلاصة سنقدم بعض الأمثلة التوضيحية المصحوبة بتعليق: يقول إدريس في رواية اليتيم وهو يصف قصر مدام جيرمان:

«ولما خرجنا من الظلمة إلى النور وجدنا أنفسنا في قلب خيمة، من حجر لا من جلد أو وبر، بسمائها وأعمدتها وحصرها ومضرباتها وحائطياتها» ص 43.

فالانتقال الذي يتم هنا، من الظلمة إلى النور، هو أيضاً انتقال من الجهل إلى المعرفة. . فالبطل الذي لم يكن قد أبصر شيئاً بسبب الظلمة المخيمة على القصر سوف ينتظر الخروج إلى منطقة الضوء ليقوم بالوصف ويملأ الفراغ الذي خلفه انعدام الرؤية.

وفي رواية عام الفيل نعثر كذلك على مقطع وصفي تتجسد فيه فرضية الانتقال من الظلمة إلى النور كمرادف للانتقال من الجهل بالشيء إلى معرفة تفاصيله:

«أخرجت من جيبها مفتاحاً كبيراً عالجت به قفل باب أخضر مشقوق، دفعته فأز في الظلام ودخلت تتلمس طريقها حتى وجدت زر الكهرباء. , أضاءت البيت فظهرت غرفتان وفناء مرصع بالفسيفساء وبئر عند حافتها نباتات عابقة في علب من الصفيح تحمل علامة زيت كريستال» ص 108.

ويدعونا هذا النص، مثل سابقه، إلى القول بأن الظلام، وانعدام الإنارة بعامة، هو الخصم اللدود لكل وصف بصري لأنه سيشكل حاجزاً أمام تحقق الرؤية التي لا بد منها لقيام الوصف بمعناه الاجرائي. . . وفي المقطع أعلاه تظهر لنا بجلاء حقيقة العلاقة الاستلزامية بين ظهور الضوء وبداية الوصف: (أضاءت البيت فظهرت غرفتان. . .) فقد ظل البيت غارقاً في الظلام طيلة الوقت الذي استغرقته السيدة في فتح الباب ولذلك لا نعثر على وصف للمنظر إلا مع انطلاق ضوء الكهرباء الذي شاع في المكان وأتاح فرصة الرؤية وقيام الوصف.

وعلى هامش هذه الفرضية يمكن إبداء ملاحظة تتعلق بالانتقال العكسي الذي يتم، هذه المرة، من النور إلى الظلمة. . . وتكون هذه الحالة مصحوبة بتعذر الرؤية بكل تأكيد. . وذلك ليس لكثافة الظلمة أو انعدام النور تماماً، ولكن بسبب احتجاب نوع الضوء الاعتيادي والحاجة

إلى التكيف مع الإنارة الجديدة، الخافتة، في الغالب.

يقول إدريس في اليتيم متحدثاً عن رؤية أمه المتوفاة:

«لم أتذكر وجهها ولم أثبت على أي وصف من أوصاف جسمها. هل كانت الغرفة مظلمة أم عجزت عن رؤيتها بسبب انتقالي الفوري من المراح المشمس الساطع إلى الحجرة الموازبة الباب المنعدمة النوافذ» ص 99.

إن هذا الانتقال الفوري، من النور إلى الظلمة، سيحمل معه حجزاً للوصف وتقييداً لنشاطه.. أي أنه سيحدث عكس الأثر الذي حصل في الانتقال الأول من الظلمة إلى النور والذي لاحظنا أنه أطلق عنان الوصف وجعله أمراً محتملاً وراهناً. فتغير نوعية الضوء، من ساطع إلى خافت أو منعدم تماماً، سيؤثر في مستوى الرؤية ويضع العين الواصفة في موقف يصعب معه إدراك الأشياء والتمييز بينها وذلك إلى حين تعوّد النظر على الظلام، أو الإنارة الخافتة، وائتلافه معها.

وكما أن الانارة الكافية ضرورية للمشاهدة والوصف، فإن زيادتها عن اللزوم وفيضها عن الحاجة تجعل الرؤية متعذرة أحياناً وقد تعوق إجراء الوصف في ظروف طبيعية، فالضوء الكثيف الذي يكون مسلطاً على المشاهد قد يتحول من عنصر مساعد على الرؤية إلى حاجز يقف دون مشاهدة الأشياء بوضوح..

وتسعفنا نماذج الرواية المغربية بمقاطع وصفية تكشف عن هذه الوظيفة «التخريبية» التي يقوم بها الضوء الكثيف فيمنع من تقدم الخطاب الوصفي ويقلص من حركته. ومن ذلك هذا النص من نفس الرواية السابقة:

«سطح المطار. أضواء برج المراقبة ومصابيح المدرج تمنع المشاهد من اكتشاف ما حول المطار والتلذذ بصمت الليل. السماء ملبدة بالغيوم.. حتى لو اقتربت الطائرة لما أبصرت في الأرض شيئاً» ص 16.

فالضوء، هنا، يكف عن أداء مهمته التنويرية (من الإنارة) ويتحول عنها إلى أن يصبح عنصر تشويش على البصر وعائقاً أمام قيامه بعمله في الظروف الموائمة.. بل إنه قد يصبح مصدر شر ملموس بالنسبة للشخصيات عندما يمنع عنها الرؤية أو يصيبها بالدوار كما في هذه الصورة من رواية رفقة السلاح والقمر التي تكرس مفهوم الضوء كعنصر مشوش ومعاكس للرؤية:

«وغير عيسى الرايح مكانه مراراً متجنباً شعاعها (الشمس) المركز من بعض النوافذ، فالشعاع المسلط يصيبه بدوخة غامضة أشبه بالسكر. .» ص 59.

وهكذا نرى بأن كثافة الضوء، مثل خفوته أو انعدامه، يمكن أن تقوم بإرباك رؤية الأشياء وتعرقل عمل العين الواصفة وتجعلها تعتذر عن تقديم الوصف ولسان حالها يقول هذه المفارقة: المكان شديد الإضاءة ولذلك لا أمل في وصفه. . وهذا بالرغم من أن الشائع، في المستنسخات الوصفية، هو الاعتذار عن الوصف بوجود الظلام أو انعدام الرؤية وليس بكثافة الضوء.

وأخيراً، فلا حاجة إلى القول، تعليقاً على ما سبق، بأن الضوء يوقف وتيرة السرد ويعطل حركة القصة، فبمجرد ما يظهر في الرواية مكان مضاء، طبيعياً أو اصطناعياً، إلا وتتحرك الآلة الوصفية لتكتسح مجال الخطاب فيركن السرد، على إثر ذلك، إلى الانتظار ومراوحة المكان إلى حين فراغ الوصف من تأدية المهمة المنوطة به.

ولمواصلة الحديث عن مستلزمات الوقفة الوصفية وتعميق النظر فيها لا بد من التطرق إلى بعض العناصر الأخرى التي تساعد على تحقيق الرؤية البصرية المسعفة على الوصف وتعمل كمحفزات في انتاج الوقفات الوصفية التي هي موضوع بحثنا في هذا الفصل.

ولعل من أهم هذه المستلزمات، فضلاً عن قرب المسافة وتوفر الضوء، وجود القائم بالوصف في مكان مرتفع يسمح له بالرؤية الاشتمالية ويعطيه إمكانية الوصف ذي الاتساع الكبير. . وبالفعل فإن الأماكن المرتفعة تكون ذات فائدة محسوسة في هذا المضمار بل وتصبح شرطاً أساسياً لقيام وصف بانورامي للمناظر المحيطة. . من أمثلة ذلك هذا النموذج المختار من رواية الطيبون.

«ودلفا إلى المطعم (قاسم وهنية) كان المكان جميلاً هادئاً فوق ربوة صخرية مشرفاً على مشهد البحر وهو يحتضن نهر بورقراق وعلى اقدام الربوة الصخرية تتكسر الأمواج في صخب، لا ينفذ منه إلا هدير واهن» ص 15.

إن الاشراف، على المشهد الطبيعي، من هذا المكان الشاهق سيكون في نفس الوقت حافزاً على النظرة البانورامية ومبرراً للوصف البصري ذي الاتساع الكبير. وفي كلتا الحالتين يربح الوصف بعض الاتساع في الرؤية دون أن يفقد الدقة والوضوح تماماً. . .

ولكن يحدث، في بعض الأحيان، أن تبلغ سعة الرؤية حدها الأقصى كما هو الشأن

في هذا المقطع البانورامي من رواية المرأة والوردة حيث يشرف البطل، من مكان مرتفع، على أفق حدود بلد مجاور: «كان البحر أمامي شاسعاً تحت الهاوية، وحدود إسبانيا واضحة، وبنايات بيضاء تظهر ومرتفعات جبلية تغطيها سحب بيضاء قليلة بدت لي الصورة في تلك اللحظة أروع لوحة طبيعية موجودة على وجه الأرض» ص 87.

ويظهر لنا، مع هذا المثال، كيف يؤثر اتساع المجال على دقة الرؤية فهو وإن كان يبقي لها على بعض الوضوح إلا أنه لا يوفر لها جميع شروط الوصف العيني المتماسك.. ولذلك فهي تكون مضطرة إلى التعميم والاقتصار على الإطار العام للمنظر...

وضمن فئة الأماكن المرتفعة يمكن أن نصنف كذلك الشرفات العالية والنوافذ التي تمثل هي بدورها وضعاً ممتازاً للوصف بفضل توفرها على الارتفاع الضروري وثبات الرؤية.. فالاطلال من شرفة أو نافذة سيكون دائماً حافزاً على ايقاف السرد والشروع في الوصف حتى أنه يمكننا القول بأن ذكر النافذة يأتي متزامناً مع وصف المنظر الذي تشرف عليه بحيث ينشأ بينهما ما يشبه العلاقة الاستلزامية التي تجعل حضور أحد الأطراف ضرورياً لوجود الطرف المقابل. ويمكننا أن نجد دعماً لهذه الفرضية فيما يقوله ريكاردو عن الدور الخلاق للنافذة في بناء المنظر البانورامي.. فهي التي ستحدد للكاتب مكان وزاوية الرؤية وتحقق له إمكانية الوصف الذي يفقد السرد قدرته على المتابعة والاستمرار[46].

وسنقوم على سبيل التوضيح باستدعاء نماذج من المقاطع الوصفية التي يجري التقاط محتوياتها عبر النظر من النوافذ أو الشرفات المطلة على المناظر، نقرأ في رواية اليتيم:

«قمت وفتحت النافذة المطلة على الشارع ومقهى المارنيان فرأيت أن المصابيح مضاءة وأن الناس يمشون ببطء ملفوفين في معاطف وجلاليب صوفية. الجو مظلم، ليس قاتماً، بل مظلم والساعة العاشرة...» ص 5.

كما نقرأ في المرأة والوردة:

«مددت يدي وفتحت النافذة، ذهبت إلى الشرفة ومن زاويتها ألقيت نظراتي على الحارسين اللذين كانا ما يزالان يخطوان أمام ضوء البقالة..» ص 62.

نلاحظ من خلال هذين المثالين أن الوصف يتم بالاستعانة بمجموعة من الوسائط التي تساعد الرؤية على التحقق، فهناك، في المقام الأول، انفتاح النافذة الذي يتيح إمكانية الرؤية ويشكل الافتتاح الفعلي لهذا النمط من الوصف.. وتأتي بعد ذلك الاشارة إلى نوعية

(46) Ricardou. 1967 p 102.

الاضاءة التي تجعل المنظر مرئياً (المصابيح في الأول وضوء البقالة في الثاني). . . ثم أخيراً يدرج الفعل أو الصيغة الدالة على الرؤية (رأيت ـ ألقيت نظراتي) وتبين لنا الخطاطة التالية مدى ترابط هذه الوسائط المختلفة وتضامنها في سبيل إعداد وصف يقوم علىٰ العلاقة الاستلزامية، الملمع إليها سابقاً، بين ظهور النافذة وحصول الوصف:

الرواية	مجال الرؤية	نوعية الاضاءة	صيغة الرؤية	موضوع الرؤية
اليتيم	قمت وفتحت النافذة	المصابيح	فرأيت	الناس والجو
المرأة والوردة	مددت يدي وفتحت النافذة	ضوء البقالة	ألقيت نظراتي	الحارسان
	(1)	(2)	(3)	

على أن هذه الوسائط الثلاثة نادراً ما تجتمع في المقطع الوصفي الواحد. . والحالة الشائعة في المناظر التي تلتقطها العين الواصفة عبر النوافذ والشرفات إنما تقتصر على استعمال الوسيطين الأول والثالث أي مجال الرؤية وصيغتها لأن الحاجة إليهما تكون ملحة ومؤكدة بينما يحتجب الوسيط الثاني بسبب وضوحه أو إمكان استيحائه من السياق. .

وهكذا نعثر في النموذج الوصفي الشائع على إشارة خاطفة إلى مجال الرؤية وصيغتها يعقبها الوصف بمعنى الكلمة كما في هذا المقطع من رواية الخنازير:

«من نافذتي رأيت أبقاراً تغزو الشارع بجلدها المتسخ والمقشر في أماكن عدة وعيونها الحمراء العليلة والمنسدلة تقريباً، تتحامل على نفسها حتى تخطو خطوتين أو ثلاث ثم تقف» ص 72.

ونلاحظ هنا الحالة المألوفة التي يأتي عليها هذا النمط من الوصف حيث ذكر مجال الرؤية سابق لذكر صيغة الرؤية. . ويمكن ملاحظة نفس الشيء على المثالين السابقين من روايتي اليتيم والمرأة والوردة. .

وهناك حالة تعكس هذه الوضعية وهي كذلك واسعة الانتشار. . وتقضي بأن تفتتح الوقفة الوصفية بذكر صيغة الرؤية يتلوها تحديد المجال على غرار العبارة الرائجة في الروايات: «كان ينظر من النافذة. . . إلخ».

لقد رأينا، حتى الآن، بأن الاطلالة من النافذة توفر للوصف الارتفاع المطلوب والنظرة الثابتة إلى الشيء الموصوف. . وتتيح بذلك، للعين الواصفة،

فرصة التنقيب في محتويات المنظر لإعطاء أدق صورة عنه.. وعلينا أن نـذكر أخيراً بأن تلك النظرة الثابتة التي يلقيها القائم بالوصف يمكنها أن تكون متحركة وغير مستقرة... بحيث تستعرض، وهي في حركتها الدائبة تلك، ديكوراً ثابتاً ولكنه معقد وتنقل لنا جزئياته أولاً بأول. وتتميز هذه الرؤية الأخيرة بالارتفاع المصحوب بالنظرة المتحركة كما في حالة الوصف من نوافذ السيارات والحافلات المتنقلة حيث تكون النتيجة هي تقديم تنوع كبير في المشاهدات بفضل الحركة التي تتاح للعين الواصفة في التنقل من منظر إلى آخر، ورصد أشمل لموضوع الوصف[47].

وكمثال على هذه الرؤية نقترح نصاً وصفياً من رواية المغتربون:

«كان ينظر من نافذة الحافلة، يلقي نظرات أخيرة على مدينة الدار البيضاء مرتع شبابه، قبل أن يغادرها رأى منظر العمال وهم يعودون إلى مآويهم، بعد مضي نهار ملؤه الكد والكدح، المارة الذاهبين الائبين، طفل يجثو على ركبتيه، يلمع حذاء أحد زبناء مقهى من مئات المقاهي المنتشرة في المدينة، جماعة فتيات يسرن في دلال، وعند مفترق الطرق، شيخ مقوس الظهر يعبر مقطع الطريق» ص 11-12.

ومرة أخرى، فإن تعدد المناظر وتنوع المشاهد الوصفية في هذا المقطع جاء نتيجة طبيعية لعمل ثلاثة مؤثرات متضامنة هي: الارتفاع الحركة والشفافية، وأما الارتفاع فهو الذي يحقق للوصف اتساعه وبعده البانورامي، بينما توفر له الحركة القدرة على الانتقال بين أجزاء المشاهد والقيام بمسحها وتغطيتها من جميع الجوانب.. وأما الشفافية فإن المقصود بها هنا هو إمكانية الرؤية عبر الزجاج إلى المناظر موضوع الوصف...

وبصدد هذا العنصر الأخير فقد سبق لريكاردو أن نوه بالدور الخلاق للزجاج الذي يختصر الحواجز ويجعلها وكأنها غير موجودة[48] ويساعد القائم بالوصف على التقاط جزئيات المشهد والوقوف على تفاصيله الدقيقة.

---

(47) سبق لجون هوستن في دراسته للبنيات الزمنية عند بروست أن تعرض لمسألة الوصف المتحرك هذه.. من خلال الوصف الذي يقدمه الراوي للمناظر عبر نافذة القطار في رواية البحث عن الزمن الضائع أنظر:
Recherche de Proust. oeuv. coll. Ed seuil 1980 pp 100. 101.

(48) Ricardou. 1967 p 102. Hamon. 1972 p 473.
ومن ناحية أخرى، فقد أبدى مفهوم الشفافية دائماً وجاهة اجرائية كبيرة عند الاشتغال به على الخطاب الروائي.. هكذا تحدثت دوريت كوهن عن المونولوج الداخلي بوصفه الشفافية الداخلية للشخصية كما درس بلزاك على أنه روائي الشفافية:
- Dorit Cohen: La transparence interieure, trad. Alain Bony Ed seuil 1981.
- Zola. Romancier de la transparence: revue Europe. Mai 1968.

إن مبدأ الشفافية هذا سيكون متحكماً في طائفة من المقاطع الوصفية التي تتخذ أشكالاً مختلفة كالرؤية عبر الحواجز الزجاجية أو الأجسام الشفافة عموماً. . وقد مال الوصف، في الخطاب الروائي المغربي، إلى استغلال هذا المبدأ كلما سنحت له الفرصة وجعله في خدمة الوصف والوقفة الوصفية تحديداً. .

نقرأ في رواية الطيبون:

«من خلال الواجهة الزجاجية للمطعم. . على مد الأفق، زرقة صافية تخالج سماءها نقط بيضاء، طيور البحر المتحركة في كل اتجاه. وعلى مدى أبعد، بدت معالم مدينة سلا على الضفة الأخرى للنهر ورمال الشاطىء النهري الداكنة، تموج بالطيور البيضاء الرابضة على أديمها» ص 15.

إن شفافية الواجهة الزجاجية تستعمل هنا بمثابة قطب جاذب للوصف الروائي. . فما إن تتاح إمكانية الرؤية عبر الحواجز حتى تستأثر باهتمام العين الواصفة وتترجمها فوراً إلى ملفوظات وصفية غاية في الاتساع والتنوع (الأفق ـ الشاطىء ـ النهر ـ الطيور. . الخ) ويظهر أن مبارك ربيع قد فطن دائماً إلى القيمة الاستثنائية التي يتضمنها مبدأ الشفافية والنتائج الملموسة التي تترتب عنه، ولعل هذا التعلق بالشفافية والحرص على الاستفادة من خدماتها هو ما يفسر إلحاحه على تصوير المناظر المشاهدة من خلال الزجاج. . نقرأ في رواية رفقة السلاح والقمر:

«أخذوا أماكنهم في صالة بالطابق الأرضي، تنفتح واجهتها الزجاجية على أرض معشوشبة خضراء تحيط بجوانبها ورود ورياحين. . وكانت أشعة الشمس الدافئة في تدرجها نحو كبد السماء ترسل شعاعها على المجلس. .» ص 58-59.

وهكذا، إذن، تتحول الحواجز الشفافة عند الكاتب إلى وسائل مساعدة تحفزه، بالمعنى الأدواتي للكلمة، على اجراء الوصف في نفس الوقت الذي تجنبه فيه السقوط في التبريرات أو الاعتذار عن الوصف الذي ساد كاختيار عاجز. . .

وباختصار، فإن مبدأ الشفافية، بإدراجه داخل الخطاب، يعمل على تدعيم الممارسة الوصفية حين يخلق لها الشروط الضرورية لوجودها وامتدادها. . ولذلك لا يستطيع الروائي مقاومة الإغراء الذي تقدمه له الحواجز الشفافة التي تقف بينه وبين موضوع الوصف. ومن المؤكد أن الشفافية تتضمن درجات ومستويات. . فقد تكون كبيرة أو صغيرة بهذا القدر أو ذاك. . وبحسب كبرها أو صغرها تكون الرؤية واضحة أو أقل وضوحاً. . . وبالنتيجة يكون الوصف دقيقاً أو أقل دقة. . . على أننا نعثر، في هذا الصدد، على حالة افتراضية قصوى

تصبح فيها الشفافية شاملة وشبه مطلقة بحيث تجد العين الواصفة نفسها إزاء جسم شفاف يكشف عما بداخله ولا يمتنع عن الرؤية المجردة مثل تلك البناية الزجاجية الشهيرة في رواية سأبكي يوم ترجعين:

«كانت (الدار) تلمع بالنهار تحت أشعة الشمس كجوهرة. . عملاقة من أكمل الجواهر نقشاً وصقلاً، وبالليل كانت تتلألأ وكأنها فانوس مضاء من البلور المتعدد الألوان والأشكال ويبدو كل ما بداخلها من الخارج» ص 27.

وما نلاحظه في هذا المقطع الوصفي هو أن الشفافية المطلقة لهذه البناية تنتهي بإدماج الداخل في الخارج. . بحيث يصبح الاثنان شيئاً واحداً لا فاصل بينهما. . والشفافية هنا إنما تنجز ما عجزت العين المجردة عن تحقيقه في ظل القانون الاقليدي للأبعاد.

غير أن الحالة التي تمتاز بتوفر الشفافية المطلقة إنما هي حالة افتراضية فحسب. . وربما كانت تتوافق مع رواية الخيال العلمي أكثر مما تنسجم مع الانساق الروائية السائدة.

وقريباً من مفهوم الشفافية التي ظهرت فائدته في تحفيز الوقفة الوصفية. . وفي ارتباط معه، يمكن الحديث عن مفهوم الانعكاس الذي يقضي بأن ينظر الواصف إلى موضوعه منعكساً في مرآة، أو على صفحة الماء مثلاً، على نحو ما نجده في رواية دفنا الماضي حين تنظر جوهرة إلى صورة الفارس الذي سيختطفها منعكسة في الماء:

«وفي صفحة الماء المترقرقة الصافية تجلت لها طلعة فارس اقتحم العين حتى كادت حوافر فرسه أن تخوض ماءها، ورفعت رأسها الصغير لتجد رجلاً فارع القامة قوي البنية، مفعماً بالشباب والحيوية أحمر الوجه أشقر اللحية أزرق العينين. . .» ص 23.

إن مفهوم الانعكاس، وإن كان لا يبلغ دقة الشفافية أو صفاءها، فإنه يعمل كذلك كمبئر للوصف بجعله الصورة المنعكسة هي الباعث للقائم بالوصف على إجراء الوصف. . وهكذا فإن جوهرة لا تصف لنا مباشرة صورة الفارس المنعكسة على صفحة الماء وإنما «ترفع رأسها الصغير لترى. . .» أي أنها تنقل لنا ما تراه، بالعين المجردة، من تفاصيل دقيقة للفارس. . . وبذلك تقتصر الصورة المنعكسة على دورها كعنصر محفز ومثير لانتاج الوصف وليس كموضوع للوصف في ذاته.

لقد بدأنا هذا الفصل بمقارنة سريعة عقدناها بين الوقفة الوصفية وبين تقنية المشهد التي عالجناها في الفصل السابق. . وكان الهدف منها هو بيان أوجه التشابه والاشتراك بينهما فيما يخص الاشتغال على حساب زمن القصة، وذلك بغض النظر عن الفوارق البنيوية

الخفية والمنظورة، القائمة بينهما. ولكن فاتتنا ملاحظة أن نقطة الاشتراك هذه تقوم أساساً على الموقف الموحد الذي تتخذه التقنيتان من السرد. . فكلاهما يناقض السرد ويعمل على إبطال حركته أو تقليصها إلى الحد الأدنى، فإذا كان الوصف يوقف سير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان. . فالمشهد كذلك يعطل سرعة السرد ويجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصيلها وجزئياتها من خلال حوار الشخصيات فيما بينها.

وقد اتضح بالفعل بأن كلا من الوقفة الوصفية والمشهد يشكلان استطراداً وتوسعاً في زمن الخطاب على حساب زمن القصة. . . الأولى بسبب أن كل منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية وبالتالي إعاقة زمن القصة على الاستمرار. . والثاني لأنه يمدد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها ضداً على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة.

III ▪ محاولة تركيب

وأخيراً، فلربما آن الوقت لنعيد صياغة بعض النتائج العامة التي أسفر عنها هذا البحث المخصص لقضايا الزمن في الرواية المغربية. . ولعله من الملائم، في البداية، أن نستعيد الاطار المنهجي الذي اشتغلنا في نطاقه للتذكير بحدوده والحديث عن العوائق التي يطرحها والخطوات المتخذة لتجاوزها. لقد انطلقنا من افتراض مؤداه أن الميزة الأساسية للعنصر الزمني في السرد إنما تتمثل في بنيته المعقدة بالذات. . . وأن هذه الميزة قد مكنت الرواية من هيكلة زمنها الخاص، بـما يشتمل عليه من تدفق وامتداد وما يتخلله من وقفات وقفزات. . ، وجعلتها تستغني ـ ظاهرياً على الأقل ـ عن الحاجة إلى الاستعانة بمظاهر الزمن الطبيعي المتداول. .

على أن هذا الافتراض قد ظل مؤقتاً بقدر ما. . فالنص السردي، كغيره من النصوص، لا يتضمن زمنية خارج تلك التي يستعيرها من قراءته الخاصة كما يقول جنيت[1]، وبهذا المعنى فإن زمنية القراءة لا تختلف في شيء، اللهم في المظهر، عن زمنية الواقع. . . وقد وجدنا بأن هذا التخريج لا ينسجم مع فكرتنا حول استقلال البنية الزمنية للرواية وتعارضه، فضلاً عن ذلك، فكرة تودوروف القائلة بأن التوازي التام، بين زمن القصة وزمن الواقع، غير وارد تماماً، وبأن السرد له متطلباته الخاصة التي تختلف عن تلك التي يوفرها له الواقع[2].

وإذا جاز لنا الحديث، جدلاً، عن وجود زمنية للواقع مجسدة في النص فسوف تكون زمنية مغلقة ولا تتوفر على أي اندماج أو انفتاح على الواقع الفعلي. . وتفسير ذلك عند فنريخ أن كلا من المؤلف والبطل يوجد خارج الزمن الطبيعي، هذا الزمن الذي جرى تقطيعه

(1) Genette. 1972 p 78.

(2) Todorov et Ducrot. p 401.

لتلبيةحاجات العمل الروائي. . فكلاهما يتحرك في عالم مغلق hermitique على صورة العالم المغلق الذي أنتجه (أي عالم القصة المغلق بالنسبة للبطل، والعالم المغلق للكتاب بالنسبة للمؤلف). . . وعليه فالبطل والمؤلف، في رأي فنريخ، يعتبران من سكان عالم مختلف ويتحركان في زمن مختلف كذلك[3].

ولكن ماذا عن هذا الزمن «المختلف» الذي ينظم العالم «المختلف»، للرواية؟ وحول أي من الأزمنة، يا ترى، سيدور بحثنا؟ حول زمنية الواقع في النص أم حول زمنية النص في الواقع؟.

ومرة أخرى لم يكن من الممكن الحسم في هذه الاشكالات دون اللجوء إلى شعرية الرواية، فهي تحديداً، لا سواها، من يمتلك الجواب، أو بعضاً من عناصره على الأقل، لحل هذه المعضلة.

وفي هذا الشأن تخبرنا الشعرية بأن قضية الزمن في الرواية تختص بكونها ذات بعد تجريبي. . أي أنها منفصلة عن زمنية الواقع ولا يربطهما أي اتصال عضوي من أي نوع، وكل محاولة للمطابقة بينهما ستؤدي حتماً إلى سلسلة من سوء التفاهمات يكون من العسير تجاوزها، وذلك لأن الاشارة، الصريحة أو الضمنية، إلى الزمن في الرواية لا تنقلنا، مباشرة، من النص إلى الواقع. . ولكنها فقط تجعلنا نتملك النص زمنياً ونحس نبض الحركة الداخلية التي تنظمه. . فما تريد الرواية التعبير عنه بتلك الاشارات ليس هو المرجع الزمني الواقعي للنص ولكن التطور الزمني الخاص لحركة السرد بكل ما تمور به هذه الأخيرة من تفاوتات ومفارقات. . وما يعرض عليها من خطية أو انحراف. . .

إن في هذا التصور الأخير إقراراً بأن الزمن في الرواية يفقد احتماليته وواقعيته ويتحول، من جراء ذلك، إلى محض مدلولات نصية تتوالى تباعاً في الخطاب. . وتكون ذات طبيعة لفظية بحيث يمكن التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الاشارات الزمنية المبتوتة في النص. . .

وهكذا، واعتماداً على مبادىء الشعرية الحديثة اتضح لنا، بالافتراض أولاً ثم بالمعاينة فيما بعد، بأن هذه الحركة الداخلية للسرد تشتمل على بعدين زمنيين متقاطعين: بعد أفقي، وبعد عمودي.

وتمثل البعد الأفقي التغيرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب وتؤدي إلى قيام احدى مفارقتين: الاستذكار ويدل على العودة إلى الوراء لاسترجاع فترة ماضية،

---

(3) Weinrich. 1973 p 67.

والاستشراف ويفيد التطلع إلى فترة مقبلة أو احداث قادمة. وسواء أكانت هذه الحركة الأفقية باتجاه الخلف أو إلى الأمام.. فإنها تتم دائماً على حساب نظام السرد الذي تحرفه عن مجراه الطبيعي وتجعله عرضة للتقلبات والتداخلات[4].

وأما البعد العمودي فتمثله التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معاً. ويتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها. ففي حالة التسريع مثلاً يكون الخطاب اختصاراً لكثافة الأحداث واختزالاً لموضوعها كما في تقنيتي الخلاصة والحذف... بينما في حالة الابطاء يجري تعليق زمن القصة مؤقتاً لتمديد الخطاب في المكان عبر استعمال المشهد والوقفة الوصفية.

وقد وقع الاختيار على هذين البعدين (الأفقي والعمودي) لقيمتهما التوضيحية ولكونهما يغطيان، من جهة تعاملهما مع الزمن، مجمل الحركة السردية في الرواية. وعلاوة على ذلك، فإن العمل على هذين المستويين المحددين من شأنه أن يقلل من مخاطر التداخل والالتباس في معالجة المظهر الزمني للرواية ويقوي بالمقابل حظوظ التوصل إلى معرفة أفضل بأشكاله وآليات اشتغاله.. وخاصة عندما يتعلق الأمر بحالة الرواية المغربية حيث الممارسة الزمنية تبدو باهتة الحضور على وجه العموم ولا تيسر الامساك بتمظهراتها كشكل عياني ملموس في النص.

ومع ذلك فيجب القول بأن عدم وضوح الزمن في الرواية، أو على الأصح صعوبة مقروئيته، ليس صفة ملازمة لجميع نصوص الرواية المغربية... كما أنه لا يدل على نقصان في الشعور الزمني لدى الروائيين... وإنما يعود إلى كون الاستعمال الزمني في هذه الرواية، وفي الرواية العربية عموماً، غير مستقر ذاتياً وبصورة نهائية، فهو يعيش على التجدد والتغير واللحظية.. مما يطرح على الباحث القيام بمهمة مضاعفة.. تبدأ بافتراض توفر الرواية على بنية زمنية ممكنة.. ثم الانتقال في مرحلة لاحقة إلى تحليل مظاهر تلك البنية وفق مخطط مدروس، كالذي نقترحه ها هنا.

وسنحاول فيما يلي استعراض الحصيلة المستخلصة من دراستنا للبنية الزمنية في الرواية المغربية بالتركيز خاصة على النتائج الأولية العامة المتوصل إليها، مبتدئين بالبعد الأفقي لحركة الزمن السردي الذي تشكله كل من تقنيتي الاستذكار والاستشراف باعتبارهما

---

(4) يلاحظ جنيت أن هذه التدخلات المتواترة في السرد قد تشوش على القارىء العادي متابعته لأطوار القصة، والشيء نفسه قد يحدث حتى للمحلل الأكثر تصميماً ـ Genette. 1972. p. 115.

أداة حاسمة في تغيير وتيرة السرد وتحريف خطية القصة، الأولى باعتماد التذكر والعودة إلى الماضي والثانية باستعمال التطلع والاستباق الزمنيين. . .

وهكذا فقد اتخذت الاستذكارات، في الرواية المغربية، لتكون في خدمة السرد القصصي وتلبية لما يقرره عليها من أدوار ووظائف ذات صلة وثيقة بالحكي. . ولعل من أهمها استدعاء الاستذكار لملء فجوة حكائية أو لتجنب حصول ثغرات في التسلسل الزمني للأحداث. . . وهذه في تقديرنا، وبإجماع النقاد، هي أبرز وظيفة بنائية تقوم بها الاستذكارات وتؤديها على أحسن الوجوه. . وحسبنا أن نذكر، من بين الأمثلة التي جرى تداولها في هذا البحث، واحداً يدل بقوة على هذه الوظيفة التكميلية كما يحددها جنيت: ففي رواية الريح الشتوية سوف يحمل الاستذكار على عاتقه استعادة كل الأحداث المؤلمة، وهي كثيرة، التي عاشها البطل العربي الحمدوني غداة اغتصاب أرضه واضطراره لمغادرتها إلى المدينة حيث يجري حاضر القصة ويقوم الاستذكار الذين سيستوطن أكثر من ثلاثين صفحة، والرواية تساعدنا عبر كل ذلك على استكمال ما ينقصنا من معلومات أغفل السرد ذكرها في أوانها وتهيىء لنا فرصة الامساك بأهم خيوط القصة.

وعلى المستوى النصي لاحظنا بأن هناك ثلاثة أنواع من التفاوت ظاهرة للعيان، بهذا القدر أو ذاك، في الاستعمال الذي تقوم به الرواية المغربية للاستذكارات:

1 ـ تفاوت في المدى أي في طول أو قصر الفترة التي يعود إليها الماضي من عشرات السنين إلى بضعة أيام. . . ويكون هذا التفاوت بحسب ابتعاد أو اقتراب موضوع الاستذكار وتتحكم فيه حاجات القصة ورغبات المؤلف.

2 ـ تفاوت في السعة أي في الحيز الذي يشغله الاستذكار في النص والذي يراوح بين الفقرة الواحدة وعدة صفحات قد تفوق الثلاثين في بعض الحالات. .

3 ـ وأخيراً تفاوت في اعلان أو إضمار مقدار الفترة المقصودة بالاستذكار ويترتب عنه وجود استذكار محدد بزمن معلوم واستذكار غير محدد يتكتم عن ذكر مدته فيتركنا نهباً للتأويل. ويجدر القول بأن المدى الزمني، المحدد أو غير المحدد، يرشدنا إلى حركة الاستذكار على محور القصة، بينما تدلنا سعة الاستذكار على حركته على محور الخطاب. . ويشترك الاثنان في إطلاعنا على استعمال هذه التقنية، نوعياً وكمياً، من طرف الرواية.

ومع أنه من غير الممكن الجزم بصدد نوعية وكمية الاستذكارات في الرواية المغربية فإن الوضع الراهن للبحث يضع أمامنا نتيجتين هما كل ما يمكن استنتاجه في الوقت الحاضر: فمن جهة نوعية الاستذكار هناك في المتن المدروس غزارة في النماذج والأشكال

ذات اختلاف بارز في المدى وفي السعة مع ميل واضح إلى النوع المحدد منها.

ومن الناحية الكمية ستمتاز الرواية المغربية بأنها روايات استذكارات قبل كل شيء، يفسر ذلك انشدادها إلى الماضي وتوسلها بهذه التقنية لاستعادته وتمثله ومن هنا تكثيف استعمالها على مختلف الوجوه والأساليب.

هذا عن الاستذكار كتقنية زمنية تنقلنا أفقياً على محور القصة، وبالذات تجاه الوراء.. أما الاستشراف فسينتقل بنا، على نفس المستوى والمحور، ولكن باتجاه الأمام هذه المرة.. وهو بذلك ينضم إلى زمرة العوامل المحرفة لزمنية القصة والمربكة لوتيرتها المتنامية. وقد عنينا بالسرد الاستشرافي تلك المقاطع الحكائية التي تتجاوز حاضراً القصة لتطل بنا على المستقبل ناظرة إلى ما يتوقع حدوثه من وقائع وتطورات..

وقبل الشروع في معالجة هذه التقنية في البحث رأينا من المفيد إبداء ملاحظة أولية بمثابة انطباع مؤداه أن استعمال الاستشراف يكون أقل تواتراً، في الرواية المغربية، من استعمال الاستذكار، وقد تأكد لدينا هذا التصور، فيما بعد، بما لا يدع أي مجال لسوء التقدير.. ثم اتبعنا هذه الملاحظة بثانية تتعلق بتعدد أنواع ووظائف الاستشرافات واختلاف أشكالها وطرائق اشتغالها في هذه الرواية.. وقد اتخذنا من هذا التعدد والاختلاف سنداً للوقوف عند أهم مظهرين للاستشراف وهما: الاستشراف كتمهيد والاستشراف كإعلان.

وأما الاستشراف التمهيدي فإنه مجرد استباق زمني وتطلع إلى المستقبل وهو يفيد، كما يدل على ذلك اسمه، في التمهيد، بطريقة ضمنية، لوقوع حدث أو أحداث لاحقة وإعداد القارىء لتقبلها أو حفزه على تصورها... وهذا النوع يعتبر بمثابة نقطة انتظار لما قد يحدث في الرواية، ويكون الكاتب فيه مخيراً بين أن يلتزم بتعهده ويعرض للحدث المتطلع إليه، وبين أن يتحلل منه، فلا يعود إلى ما سبق أن مهد له... وعلى كل حال فليس الإخلال بهذا العقد هو ما يميز استعمال هذا النوع من الاستشراف في الرواية المغربية المشهود لها بالاتزان والالتزام بالتعهدات الحكائية وغير الحكائية التي تتخذها..

وعلى العكس من الاستشراف كتمهيد فإن الاستشراف كإعلان يخبرنا صراحة أي دون أدنى مواربة، بما سيحدث، في وقت لاحق من القصة، من مستجدات وتطورات.. ويمكن التمييز في هذا الشأن، ومن الناحية الزمنية، بين الاعلانات ذات المدى القصير من النوع الذي يوجد في نهاية الفصول ويشير إلى قرب قيام حدث وشيك أو يعلن عما سيجري في الفصل الموالي...، وبين الاعلانات ذات المدى البعيد حيث تطول فترة الانتظار بالقارىء لتتجاوز عدة صفحات قبل أن تعرض عليه الرواية تفاصيل ما أعلنت عنه، وهذا النوع الأخير

نادر الاستعمال في الرواية المغربية لقلة مردوديته الحكائية وكذلك لأنه يطرح على القارىء إشكالاً بسبب اتساع المسافة بين مكان الاعلان عن حدث ما ومكان قيامه بالفعل في القصة. وقد سعت روايتنا دائماً إلى التقليص من تلك المسافة الفاصلة وملئها بموتيفات حكائية شديدة الصلة بموضوع الاستشراف مما كان يسهل على القارىء إعادة التقاط الخيط الروائي كلما أوشك أن يفلت منه.

والخلاصة أن الاستذكار يشكل، صحبة الاستشراف، المظهر أو البعد الأفقي لحركة الزمن السردي في الرواية المغربية ويمثل كلاهما تحريفاً لمسار القصة وتحيينا لاتجاه مضاد في السرد. وسواء أتم ذلك بالعودة إلى الوراء لاسترجاع ما فات من ماضي القصة كما في الاستذكار.. أو بالقفز إلى الأمام لارتقاب أحداث لم تقع كما في حالة الاستشراف.. فإن الأمر ينتهي دائماً بقيام مفارقة زمنية تتولد عنها حركة أفقية معارضة على محور القصة.

ومن دون شك، فإن هذه المفارقات تحقق للرواية توازنها الزمني وفي نفس الوقت تخلصها من نواقص الرتابة والخطية التي تتهددها في مختلف الأطوار.. ومن هنا أهميتها التي لا يجب أن تخفى علينا عند تحليل الزمن في الرواية. وإذا ما انتقلنا إلى البعد العمودي وجدنا بأنه يجسد النسق الداخلي لحركة الزمن السردي في الرواية وذلك لاتصاله الوثيق بوتيرة سرد الأحداث إن على مستوى القصة أو على مستوى الخطاب، ولاشتماله على الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية موزعة بحسب السرعة أو البطء اللذين تسير بهما.

وتفصيل ذلك أن تسريع أو إبطاء السرد ظاهرة زمنية تلعب دوراً بارزاً في بناء الرواية، وخاصة عند المقارنة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يتناولها. ففي حالة الخلاصة والحذف مثلاً يجري تقليص فترة طويلة من القصة وعرضها في حيز صغير من الخطاب.. أما في حالة المشهد والوقف، فإن فترة قصيرة من القصة تكون موضوعاً لصفحة أو لصفحات عديدة من الخطاب.. وبين النوع الأول الذي يقضي بتسريع القصة وتحجيم الخطاب والنوع الثاني الذي يقضي بتعطيل القصة وتمديد الخطاب تتحقق زمنية الرواية وتستكمل بنيتها الزمنية عناصرها.

وفيما يخص أشكال تسريع السرد فقد اخترنا الوقوف عند تقنيتي الخلاصة والحذف لأنهما يشكلان في الرواية المغربية، كما في سواها، مصدر تحريف لزمن القصة وزمن الخطاب على حد سواء.. كل من زاويته الخاصة ومستواه المحدد.

وأما الخلاصة، وكما أوضحنا ذلك، في حينه، فهي استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التفاصيل والجزئيات بل تقوم على النظرة العابرة والعرض المختزل. وقد

لاحظنا منذ البداية ميل الرواية المغربية إلى قصر الخلاصة على تناول أحداث الماضي مما كان يؤدي إلى انتاج خلاصات إرجاعية في معظم الأحيان. . . ولكننا لم نرد أن نصدر حكماً مستعجلاً حول هذه المسألة وانتظرنا حتى تأكد لدينا، على مجرى البحث وعن طريق المقارنة والاستدلال، بأن هذا المنحى في تضمين استذكار الماضي في الخلاصة، هو الاتجاه الغالب فعلاً.

وفي نفس السياق توقفنا عند خلاصة المستجدات التي تقدم حصيلة أحداث الماضي وتعطي صورة عن الوضع الحاضر للقصة والشخصيات وتمهد بذلك السبيل أمام القارىء لمتابعة التطورات الحكائية اللاحقة، وقد تبين لنا بأن نماذج هذا النوع من الخلاصة وافرة في المتن الروائي المغربي تقابلها، في الطرف الآخر، ندرة وضآلة نموذج مثل خلاصة خطاب الشخصيات. . ربما لأن هذه الأخيرة تحتاج من الكاتب إلى مجهود أكبر في تنويع الضمائر والأساليب وتقنيات الاسناد. . الخ ومن هنا عزوفه عن استعمالها.

ومن جهة أخرى أمكننا التساؤل حول علاقة زمن الخلاصة بالزمن السردي ككل، ومحاولة معرفة المدى الزمني الذي تطاله وهل يكون محدداً وبارزاً في النص أم يكون مختفياً ومضمراً؟

وفي هذا الصدد أوصلنا البحث إلى أن معظم الخلاصات المستعملة في الرواية المغربية تمتاز بكونها محددة بزمن معلوم وظاهر في النص وأن الزمن الذي تستغرقه الخلاصة فيها يكون متوسط المدى في الغالب الأعم مما يدل على انحسار المجال الزمني للخلاصة وتقلص كفايتها السردية. كما امتازت روايتنا باستخدام شمولي لكل أنواع الخلاصات المعروفة والمنصوص عليها في شعرية الرواية مثل الخلاصة/ الحصيلة والتقديم الملخص وخلاصة الأحداث اللفظية ثم خلاصة خطاب الشخصيات. . وكل هذه الأنواع، مع وجود الفارق بينها، تلبي حاجة الرواية إلى تكديس زمنيتها، بين الحين والآخر، والدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام لتسريع وتيرة السرد وتذويب الفترات الميتة في القصة.

وتشارك الخلاصة، في هذه الوظيفة الاختزالية، تقنية الحذف التي تعتبر كذلك من أعرق التقاليد السردية وأكثرها أهمية وضرورة للرواية، ويأتي الحذف إما لتلافي الإطالة أو لمجرد الرغبة في تسريع السرد ويقوم على إسقاط فترة بأكملها من زمن القصة والقفز على الأحداث التي تتضمنها.

وانطلاقاً من تصنيف جنيت لأنواع الحذف ميزنا بين نوعين: الحذف المحدد زمنياً والحذف غير المحدد، وقد انتهينا، عبر هذا التمييز إلى أن كثيراً من نماذج هذه التقنية في

الرواية المغربية تدخل في النوع الأول أي الحذف المصحوب بإشارة، صريحة أو ضمنية، إلى المدة الزمنية المحذوفة من القصة، أما من حيث الأشكال التي يتخذها الحذف فقد وقفنا على ثلاثة منها وهي:

الحذف المعلن وهو الاسقاط الزمني الصريح الذي ترافقه عبارة توضح الفترة المحذوفة، والحذف الضمني الذي يستدل على وجوده ومدته من السياق، وأخيراً الحذف الافتراضي وهو غير مقترن بأية إشارة بحيث لا نستطيع تحديد موضعه إلا افتراضاً.

وقد اتضح لنا، من خلال فحص يتبنى هذا التقسيم، أن الشكل السائد في الرواية المغربية هو الحذف المعلن وخاصة منه النوع الذي يأتي مرفوقاً بإشارة مضمونية تخبرنا بالغرض الحكائي المحذوف مما يحول الحذف إلى ما يشبه الخلاصة السريعة جداً. . أما الحذف الضمني، وبما أنه من صميم الممارسة الروائية، فإنه لا تخلو منه أية رواية مغربية ويظهر بوضوح أكبر في روايات الحقبة التي تلتزم بخطية سرد الأحداث وتسمح بسهولة التعرف على مواطنه وإمكان تقدير مدده.

وفي الجملة، فقد اعتبرت الخلاصة والحذف الوسيلتين النموذجيتين لتسريع القصة والسرد ومن هنا مصدر فائدتهما الوظيفية المؤكدة في ضمان تماسك الرواية وتلاحم أجزائها، وفي منح فرص متنامية للارتقاء بالمتن الحكائي وبث الدينامية في وتيرته.

ومن دون شك، فإن الحديث عن البنية الزمنية للرواية المغربية سوف لن يتم ما لم نتطرق إلى الطرف الآخر من الحركة السردية في بعدها العمودي، ونتناول حالة إبطاء السرد القصصي ممثلة في تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية.

فمن جهته، سيسهم المشهد بأسلوبه الخاص في تكسير رتابة الحكي وإفشاء الحركة والتلقائية في السرد عن طريق نقل تدخلات الشخصيات كما تلفظت بها مما يترتب عنه تعطيل سرعة القصة والتركيز على مسرحة الأحداث وجعلها تجري أمام القارىء أولاً بأول.

وقد بوأت الرواية المغربية تقنية المشهد هذه مكانة خاصة وجعلتها محل حظوة استثنائية فاستعملتها بطريقة منهجية وجد مكثفة كوسيلة تعبيرية سواء لنقل أثر الواقع إلى النص بإعطاء الكلمة للشخوص والكشف، عبر ذلك، عن طبائعهم النفسية والاجتماعية. . . أو لمجرد استثمار الطاقة الدرامية للمشهد طمعاً في مد الرواية بمزيد من التلوين الأسلوبي واللغوي وتطعيم السرد بالحركة والفعل الضرورين.

وقد اتجهت الرواية المغربية في هذا الاستعمال إلى اتخاذ المشهد كافتتاح أو اختتام

أي بمثابة استهلال أو تذييل للمقطع السردي. ويقوم المشهد بوظيفة افتتاحية عندما يكون بداية لفصل وتتحدد مهمته وقتئذ في التركيز الدرامي للأحداث والتمهيد لإطلاق السرد بمعناه الخاص. كما قد يأتي المشهد في ختام الفصل أو نهاية الرواية بكاملها فيتوج السرد ويكون، في الغالب، تسجيلاً لمواقف الشخصيات أو إعلاناً عن اهتداء أو حل نهائي.. وهذا الاستعمال مثل سابقه، كثير الشيوع في المتن المدروس..

وإلى جانب هاتين الوظيفتين التقليديتين للمشهد لاحظنا بأن كثيراً من القصص المضمنة في الرواية المغربية جاءت على هيئة مشاهد، متصلة أو منقطعة، ولكن ذات طول كبير بهذا القدر أو ذاك.

ويستعمل هذا الأسلوب، الذي يمثل ثقلاً كبيراً، لتقوية المحتوى الدرامي للقصص المضمنة وكذلك لتمييزها عن عموم الحركة السردية للرواية.

وفي نفس المستوى أدهشنا الميل الواضح، في النصوص المدروسة، إلى ربط المشهد بتقنية الاستنطاق بمعناها العام، أي تغليب استعمال الأسلوب المباشر والتشديد عبره على الحوار كوسيلة لإبراز كلام وأفكار لشخصيات وجعلها تجابه بعضها البعض. وقد استثمر الروائيون المغاربة هذا الأسلوب في مزج المشهد بالاستنطاق إلى أبعد الحدود وأفادوا مما يقدمه لهم من تركيز واسترسال دراميين.. وهذا ما حفزنا على إقامة تحليل جدولي لهذه التقنية والتوصل من خلاله إلى ثلاث ملاحظات أساسية:

1 ـ طول مشاهد الاستنطاق بوجه عام (من عدة صفحات إلى فصل كامل) الشيء الذي يدل، في جانب منه، على اغتناء النفس الدرامي للنص الروائي المغربي وانفتاحه الكبير على عالم الشخصيات..

2 ـ غلبة التلوين الخيالي والفانطاستيكي على مضمون هذه المشاهد واتخاذ الحوار كوسيلة للاقناع باحتمالية العالم الذي تقدمه الرواية...

3 ـ الالحاح على مسرحة الأحداث وخاصة مشاهد الاستنطاق وعرضها درامياً وفسح المجال للتعدد اللغوي والأسلوبي.

وأخيراً، فإن المشهد هو المكان الوحيد في الرواية الذي تستعيد فيه الشخصيات حريتها في التعبير باستعمال الطريقة التي تنشدها في الحديث ألا وهي الأسلوب المباشر... وتكون النتيجة على المستوى الزمني أن يتباطأ السرد في حضور المشهد ويحصل نوع من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب فيتساوى من جرائه المقطع

الحكائي مع المقطع المشهدي ويعلق زمن القصة مؤقتاً قبل أن يسترجع وتيرته الطبيعية عند اختتام المشهد.

وشبيه بهذا الأثر ما تحدثه الوقفة الوصفية، وهي المظهر الثاني لتباطؤ السرد، عندما تقوم بتقليص الزمن القصصي إلى حده الأدنى مقابل تمديد مساحة الخطاب. وحتى نقترب أكثر من هذا المظهر فقد انطلقنا من التصنيف الثلاثي الذي أقامه فيليب هامون لطرائق الوصف (الوصف بالنظر أو بالحديث أو بالعمل على الشيء الموصوف) واخترنا التوقف عند النوع الأول لأنه بدا لنا أكثر الأشكال الوصفية تداولاً في الرواية المغربية.

وبالفعل فقد لاحظنا، منذ البداية، وفرة الوقفات الوصفية القائمة على الرؤية البصرية وشاهدنا كيف كانت تكسر زمنية الأحداث وتوقف مجرى القصة فلا يستعيد السرد وتيرته إلا حين فراغ الآلة الوصفية من أداء مهمتها.

ولما كان الوصف يهمنا فقط كتقنية زمنية وليس كمكون أو عنصر مستقل فقد ركزنا أساساً على مظهره الزمني وبالذات على زمنية ـ أو على الأصح ـ لا زمنية الوقفة الوصفية التي يكون حضورها مناسبة لتشغيل الانساق الوصفية وسبباً، لا محيد عنه، في تعليل عمل الأنساق السردية.

وقد أتيح لنا بفضل هذا الاتجاه في البحث أن نقف على أهم العناصر والأدوات الضرورية لقيام الوصف والتي ما إن تظهر في النص إلا وتعقبها وقفة وصفية طويلة أو قصيرة ولكنها مؤكدة. وسوف تكون هذه الوقفة زمنية بالضرورة، لأنها تمس زمن الأحداث وتشل حركته وتتوسع على حسابه في الخطاب.

ولعل من أبرز مستلزمات الوقفة الوصفية ظهور الضوء الطبيعي أو الاصطناعي، فهو الذي سيتيح فرصة الرؤية السليمة غير المشوشة ويساعد على تشكيل المناظر والتهييء لقيام الوصف البصري. وقد تتبعنا من خلال نصوص الرواية المغربية هذا الدور الهام الذي ينهض به الضوء باعتباره عاملاً حاسماً في تشغيل الآلة الوصفية، ولاحظنا أنه بمجرد ما إن يظهر مشهد مضاء في الرواية حتى يتوقف السرد وتتعطل حركته فيما تتحرك الملفوظات الوصفية لتكتسح مجال الخطاب. كما أن انتقال العين الواصفة من الظلمة إلى النور سيصبح رديفاً لانتقالها من الجهل إلى المعرفة بالشيء الموصوف، لأنه سيرفع عنها الحاجز الذي يمنع الرؤية ويجعل الوصف أمراً ممكناً بل وضرورياً كما في كثير من الحالات التي تقصيناها. . .

وفي المقابل اتضح لنا بأن الانتقال المعاكس من النور إلى الظلمة سيكون وبالاً على

الوصف لأنه سيحجزه ويقيد نشاطه نتيجة كونه يجعل الرؤية صعبة أو متعذرة أمام العين الواصفة. . .

هناك كذلك، عنصر آخر هو الرؤية الاشتمالية التي يوفرها الاشراف على المنظر من مكان مرتفع، وتعتبر هي أيضاً مبئراً للوصف البصري ومحفزاً عليه. . وقد مثلنا لها بنماذج وصفية تشهد بالوضع الممتاز الذي يكون للعين الواصفة عندما تنظر إلى الأشياء الموصوفة من خلال النوافذ والشرفات العالية وما شاكلها. .

وقد تعرضنا كذلك لمبدأ الشفافية ومبدأ الانعكاس وأبرزنا دورهما في الخطاب وتوليد الوقفات الوصفية. . ويتعلق الأول بالرؤية عبر الحواجز الزجاجية أو الأجسام الشفافة التي تستأثر مظاهرها باهتمام الروائي وتحفزه على عرضها في ملفوظات وصفية. . ، ويقوم الثاني على نقل أو تقليد الصورة المنعكسة أو اتخاذها مدخلاً للوصف وباعثاً على إجرائه. .

ويمكن الاستخلاص أخيراً بأن كل هذه العناصر والمبادىء التي أتينا على ذكرها تشكل عوامل مساعدة على إثارة الوصف وتكون، في الوقت نفسه، منذرة بالاحتجاب المؤقت للسرد الذي ينجم عن التأخر الزمني الناتج عن اقتحام الوصف لمجال الخطاب. . . ومن هنا الوظيفة التأجيلية للوقفة الوصفية التي كرسنا هذا الفصل لمعالجتها وتحليلها.

* * *

وأما بعد، فلعل ما عرضناه موجزاً ضمن هذا الفصل الختامي يكون علامة على طريق فهم وتملك البنية الزمنية كما تتمظهر في متن الرواية المغربية، ومساهمة في تصحيح الأحكام المبكرة والحدوس المسبقة التي تراودنا بشأنها، ولا يساورنا شك في أن الطابع غير المكتمل لهذا البحث قد حجب عنا كثيراً من النقاط التي تنطوي عليها تلك البنية، ولكن يشفع لنا أن غايتنا لم تكن هي الاستيعاب الشامل أو التحري الواسع لعناصر هذه البنية، وإنما فقط محاولة تقديم وصف أولي لها يقوم على الفحص والتفكيك ثم إعادة الترتيب. . . وتتحكم فيه ضرورة التنازل عن القول اليقيني وفي الوقت نفسه الحذر من السقوط ضحية التجريب والارتجال.

الباب الثالث

الشخصية في الرواية المغربية

1 ـ مقدمة نظرية

«دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية». بهذه العبارة اللامعة التي أطلقتها فرجينيا وولف سنة 1925 في مقالها المعروف حول الشخصية الروائية[1] تلخص لنا موقفها من الظلم الذي لحق الشخصية من إهمال النقاد لها، وتؤذن بالخطر الذي يحف بالنقد الروائي إذا ما هو تمادى في تجاهل مفهوم الشخصية ولم يمنع الالتباس الذي يخيم على مفهومها واستعمالاتها. ولكن يبدو أن هذه الصيحة لم تجد من يصغي لها، فقد ظل مفهوم الشخصية غفلاً، ولفترة طويلة، من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضاً وأقلها إثارة لاهتمامات النقاد والباحثين.

ويفسر تودوروف هذا الإعراض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها، هي نفسها، ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها، كما أن هذا الإعراض يتضمن موقفاً بمثابة رد فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها الذي كان قد أصبح قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر[2]. لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره الدياكروني.

ومع أن الغرض هنا ليس هو الاستعراض التاريخي للأبحاث المجراة في هذا المجال فإننا سنسعى إلى الالمام السريع بأبرز المحطات الأساسية التي شكلت الرؤية الشعرية والنقدية إلى الشخصية وذلك تمهيداً للانتقال إلى طرح القضايا الجوهرية المتصلة بها.

---

(1) أنظر ترجمة للمقال في (نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث) ت: د. انجيل بطرس سمعان. الهيئة المصرية العربية للترجمة والنشر 1971 ص 174.

(2) Todorov et Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed seuil 1972 p 286.

ولما كانت المأساة، عند أرسطو، هي أساساً محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها. وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، وتصبح المأساة لا تحاكي عملاً من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق[3].

وهكذا ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث. وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث[4].

وفي القرن التاسع عشر عندما احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة[5].

ويربط ألان روب غريبي هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة أي ما أسماه بـ «العبادة المفرطة للإنساني»[6] وهذا ما يفسر كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع[7].

وبما أن الشخصية لا يمكنها أن تظل مرتبطة بحياة مجتمع انتهى فقد تخلت الرواية عن «فكرة القوة العظمى للشخص»، وهكذا انتقل خلل المجتمع إلى الشخصية الروائية التي حطمت القواعد المتفق عليها، وأصبح بيكيت يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل،

---

(3) ديفيد ديتشس، منهج النقد الأدبي. ت. د محمد يوسف نجم مراجعة د. إحسان عباس. دار صادر. بيروت. 1967. ص 49. 50.

(4) Roland Barthes/ Introduction à l'analyse structurale des rédits in Poétique du récit. Ed. seuil. 1977/pp 32. 33.

(5) أدوين موير، بناء الرواية. ت: ابراهيم الصيرفي . م. د : عبدالقادر القط . الدار المصرية للتأليف والترجمة. د. ت. ص 19.

(6) آلان روب غريبي. نحو رواية جديدة. ت: مصطفى ابراهيم مصطفى. دار المعارف د. ت. ص 36.

(7) Bourneuf. p 206.

وكافكا في روايته (القصر) يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله، وفولكنر يسمي عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم[8].

وفي معرض حديثه عن الخطوط العريضة للبنية التي وصفها لوكاش والتي تميز الشكل الروائي بصورة عامة، يخبرنا لوسيان كولدمان بأن الشكل الروائي الذي درسه لوكاش هو الذي يمتاز بوجود بطل روائي أسماه بالبطل الاشكالي الذي يقوم ببحث منحط، أو شيطاني بتعبير لوكاش، عن قيم أصيلة في عالم منحط[9]. وما يستوقفنا في هذا التحديد الذي توصّل إليه لوكاش واستلهمه كولدمان بعده وطوره باتجاه تكويني، هو التأكيد على العلاقة بين البطل والعالم وجعلهما في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية أو غيرهما من الأجناس الأخرى.

فالقطيعة النهائية بين البطل والعالم تنشأ عنها التراجيديا أو الشعر الغنائي، وغياب هذه القطيعة بينهما أو حضورها الطارىء هو الذي قد يؤدي إلى الملحمة أو الحكاية، وموقع الرواية بين الاثنين هو ما سيعطيها طبيعة دياليكتيكية بحيث تجمع الوحدة الأساسية بين البطل والعالم والقطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما[10].

وهنا لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءاً مكوناً وضرورياً لتلاحم السرد. والمعروف أن لوكاش يؤكد دائماً على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم له وفاء منه للمنظومة الأرسطية، بل إنه سيكتشف، في تحليلاته اللاحقة، نوعاً من التراتبية في وضع الشخصيات داخل العمل: «فالمؤلف يسند إلى شخصياته «رتبة» محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة. وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارىء يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات»[11].

وقريباً من هذا التوزيع الذي يجريه لوكاش لمواقع الشخصيات، وفي أفقه، يقيم نورثروب فراي ثنائية البطل والبطل المضاد التي تشكل أطراف الصراع داخل الرواية، وذلك لأن هذه الأخيرة، بسبب شكلها نفسه، ذات طبيعة دياليكتيكية. إن كل اهتمام فراي سيتركز حول مواجهة البطل وخصمه، فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلـهي ويمثل العالم العلوي

---

(8) نحو رواية جديدة. مرجع مذكور ص 36.

(9) Lucien Goldmann : Pour une sociologie du roman. Ed Gallimard 1964 p 23.

(10) Ibid p 24.

(11) Georges Lukacs/ Problèmes du realisme. Ed L'arc. 1975 p 90.

سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي. وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة هو ما يميز بين الأسطورة حيث تكون قدرات البطل ذات طبيعة إلهية، والرواية حيث تكون قدراته إنسانية محدودة[12].

أما ميخائيل باختين فيتقدم شوطاً بعيداً في فهم تلك العلاقة بين البطل والعالم ويحاول التغيير من اتجاه المشكلة كما طرحت في الشعرية الأرسطية وعند منظري الرواية المعاصرين، فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، وهذا المبدأ الخاص قد لعب دوراً هاماً في كيفية فهم باختين للشخصيات[13].

وقد شكل التوجه الذي سار فيه هذا الباحث نوعاً من الثورة الكوبيرنيكية في التعاطي مع مفهوم الشخصية، فتركيزه على البطل كوجهة نظر أو كرؤية للعالم ولنفسه جعله يفترض طرائق خاصة في التحليل والوصف الفني. وبالفعل، يقول باختين، فليس الوجود المعطى للشخصية، ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده وإنما وعي البطل وإدراكه لذاته، أو بعبارة أخرى: كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه[14].

لقد قصدنا بإعطاء هذه الصورة عن البحوث في مجال الشخصية تقديم فكرة تقريبية عن الجهود المتواصلة التي بذلت في فهم العلاقة بين الشخصية والعالم أو المجتمع الذي تنغرس في تربته. وإذا كنا نتفق غالباً على أن ظهور الشخصية كما تقدمه لنا الروايات الكبرى للقرن التاسع عشر مرتبط بنظام اجتماعي معين، وبتصور محدد للفرد، وأن اختفاء الشخصية مرتبط بدوره بتحول في ذلك النظام وذلك التصور[15]، فإن هذا الاتفاق لم يجعلنا بعيدين عن الوقوع في المغالطة وسوء الفهم لمحتوى الشخصية ووظيفتها.

ومن أبرز سوء التفاهمات التي أبعدت النقد عن تلمس حقيقة الشخصية الروائية هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على إقامته بين الشخصية التخيلية كمكون روائي والشخصية بوصفها ذاتاً فردية أو جوهراً سيكولوجياً.

وقد ساعد على تكريس وشيوع هذا الطرح الملتبس للشخصية أن كثيراً من المحللين النفسيين للأدب وخاصة منهم ذوي النزعة الاختبارية قد دأبوا على الاستعانة بتصريحات

(12) Northrop Fraye: Anatomie de la critique. Trad fra/ Guy Durand. Ed. Gallimard 1969. p 228.

(13) Mikhail Bakhtine: La poétique Dostoevski. Ed seuil. 1970. p 282.

(14) Ibid. p 83.

(15) F.V. Rossum. p 148.

الكتاب وآرائهم الشخصية لإضاءة هذا المفهوم من الوجهة النفسية مما أسقطهم في النموذج السيكولوجي العقيم وأبعدهم أكثر فأكثر عن الفهم الوظيفي للشخصية. ومع أن مفهوم الشخصية لا يمكن أن يكون مستقلاً عن المفهوم العام للشخص والذات والفرد فإن المبالغة في تحليل نفسية الشخصية (التخيلية) كما لو كانت كائناً حياً يؤدي إلى إعطاء انطباع غير متماسك[16].

إن اختزال الشخصية إلى محتواها السيكولوجي أمر لا مبرر له لأن أهمية شخصية ما لا تأتي من تعقيدها أو كثافتها السيكولوجية. وعلينا، لكي نقيس مدى اعتباطية المطابقة بين الشخصية ومحتواها السيكولوجي، أن نفكر في شخصيات الأدب القديم أو الوسطوي أو أدب النهضة التي لم تكن تتوفر على أي مضمون سيكولوجي خاص سواء في ذاتها أو في المحمولات المسندة إليها[17].

ففي هذه النماذج نجد أن التحليل الداخلي للطبائع غائب، وليس هناك أي وصف للحالات النفسية فقد كانت الأشكال البدائية للسرد تكتفي، في تمييزها للشخصية، بإعطائها اسماً من دون أن تسند لها أية صفة أخرى، وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية[18].

أما الأشكال الأكثر تعقيداً في السرد فقد أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية[19]. ولأجل هذا الغرض فإنه كان يجري إعطاء بعض الصفات السيكولوجية والطبائعية للشخصية مما جعلها تكتسب تماسكاً سيكولوجيا لم يكن متاحاً لها في النصوص الكلاسيكية، وتصبح فرداً بل «شخصاً» أي «كائناً» كامل التكوين حتى وإن لم يقم بأي حدث. وهكذا كفت الشخصية عن تبعيتها للحدث وتجسد فيها جوهر سيكولوجي. (بارت. م.م. ص: 33).

وإذا كان من الصعب علينا تحديد الفترة التي ظهرت فيها الرواية المخصصة كلياً لاستعراض الحياة السيكولوجية فإنه يمكننا القول بأن التحليل السيكولوجي قديم قدم الرواية نفسها[20]. لقد بدأت المشاكل النقدية مع الرواية الحديثة التي لم تعد تتوانى في إبراز المضمون السيكولوجي للشخصيات بجميع الطرق الممكنة وجرى تحجيم القدرة التخيلية

---

(16) F. V. Rossum-Guyon: Critique du roman. Ed Gallimard 1970 p 148.

(17) Todorov et Ducrot. 1972 p 287.

(18) (19) B. Tomachevski. in Théorie de la litterature. Ed seuil 1965 p 293.

(20) Bourneuf. p 171

للشخصية بالنظر إليها من الزاوية النفسية الضيقة. ففي الرواية الحديثة يمكن أن يظهر المضمون السيكولوجي للشخصية سواء بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة. وما إن ظهر التحليل البنيوي للسرد حتى استبعد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي وذلك حتى عند القيام بمحاولة تصنيفها، بل ذهب طوماشفسكي إلى حد إنكار كل أهمية للشخصية[21]، أما بروب فلم يستبعد الشخصية من التحليل البنيوي ولكنه اختزلها إلى أصناف بسيطة تقوم على وحدة الأفعال التي تسند إليها في السرد وليس على جوهرها السيكولوجي[22].

وأقل انتشاراً من هذا الخلط الشائع بين الشخصية ومحتواها السيكولوجي ذلك الالتباس المخيم على مفهوم البطل في علاقته بالشخصية، إن الشخصية الروائية تكون في الغالب ذات صفات بطولية، ولكنها لا تصل أبداً إلى مستوى البطولة الكاملة. فالبطل يخضع، بشكل نموذجي، للمصير الذي تقرره له الآلهة أو تفرضه عليه الواجبات، فما يجمع بين انتيكون وإشيل وهاملت هو كونهم يشتركون في صفة الثبات L'invariabilité. وإذا استثنينا حالات الضعف النادرة التي تنتابهم فإنهم يسيرون باتجاه نموذج (الإنسان الخارق)، أما بطل الرواية فهو على العكس منهم يخضع لقانون التغير ويتخذ طريقاً محفوفاً بالحواجز والصراعات التي تفرض عليه التحول والتغير[23].

أما المغالطة الثانية الأساسية المتعلقة بمفهوم الشخصية فقد جاءتنا من التقليد النقدي القديم الذي عودنا على النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة، أي مزيجاً من افتراضات المؤلف[24]. وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخيلية خصوصاً في روايات ضمير المتكلم، وقد سبق وأن لاحظ بلزاك ذلك في مقدمة روايته «Lys dans la vallé» حين أكد أنه «في عدة مقاطع من العمل الروائي يجعل الروائي شخصية تحكي باسمه. . . ولكن استقلال ضمير المتكلم ليس من دون خطر على المؤلف فهناك كثير من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركاً في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته، وإذا حدث واستعمل المؤلف ضمير المتكلم فإن كل الناس تقريباً سيسعون إلى الخلط بين المؤلف والراوي»[25].

(21) انظر رأي طوماشيفسكي في (نظرية الأدب) الطبعة الفرنسية. ص 296 وانظر كذلك تعليق فيليب هامون على هذا الرأي في دراسته (من أجل قانون سيميولوجي للشخصية (ص 160).

(22) Barthes. art cit p 33.

(23) Encyclopédie Universalis. p 325.

(24) Bourneuf. p 172.

(25) Cité par Rossum. p 116.

وغني عن البيان أن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها. وتؤدي القراءة الساذجة، من جانبها، إلى سوء التأويل ذاك حين تخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما. وهكذا ننسى، كما يقول تودوروف، أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية. فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى «كائنات من ورق» ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمراً لا معنى له: وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً ولكن ذلك يتم طبقاً لصياغات خاصة بالتخيل[26].

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئاً اتفاقياً أو «خديعة أدبية»[27] يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة ايحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك.

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين، فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية). بل إن فيليب هامون يذهب إلى حد الاعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوماً «أدبياً» محضاً وإنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية[28].

وتمشياً مع نفس التصور اللساني يعمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت.

ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلىء تدريجياً بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي سيشكل شيئاً شبيهاً ببياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة لملئه واعطائه مدلوله عن طريق اسناد الأوصاف والحديث عن

---

(26) Todorov et Ducrot. p 286.

(27) Rossum. 140.

(28) Ph. Hamon. art. cité. p 116.

الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص[29]. على أن مدلول الشخصية، أو «قيمتها» إذا أردنا استعمال المصطلح السوسوري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص، ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضاً من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد[30]. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن لا نسعى دائماً إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه فإنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول[31].

وتتقاطع الشخصية هنا أيضاً مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعيّنها في النص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقاً لاتجاهه الجمالي[32]، فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقروئيته.

وبعد الاعلان الواسع عن دوال الشخصية بواسطة الأوصاف والنعوت والأسماء العائلية والشخصية في بداية الرواية سيجري الاستغناء عنها تدريجياً والاقتصار على أهمها وأكثرها اختزالاً من حيث الدلالة. على أن الروائي يمكنه أن يعود إليها مجدداً وعند الضرورة إذا لاحظ أن إخفاءها سيؤدي إلى التباس في المعنى أو تداخل في الدلالة[33].

وهكذا يعيد علينا المؤلف بعض تلك الأوصاف والدوال لتفادي تكرار الاسم الشخصي، وهذا ما يفسر مراوحة الروائي في بعض الأحيان بين أيراد الاسم الشخصي للبطل والصفات التي تدل عليه من نوع (الرجل ذو القبعة. صاحبنا ـ بطلنا الخ)[34].

إن هذا التحليل الذي ينظر إلى الشخصية كوحدة دلالية قائمة الذات ويجعلها مشابهة في اشتغالها بالعلامة اللغوية يضعنا ـ إذا نحن أردنا الأخذ به إجرائياً ـ أمام مهام جديدة تدعونا إلى العمل بمفهوم مستويات الوصف الأساسية في اللسانيات والسيميائيات.

ويحسن بنا هنا؛ بعد أن استعرضنا بعض أهم المشكلات المتصلة بمفهوم الشخصية،

---

(29) Ibid. p 128.

(30) Ibid. p 128. voir aussi. Todorov: La Grammaire de Décameran. p 28.

(31) Todorov et Ducrot. p 287.

(32) Ph. Hamon art. cité. p 142.

(33) Ibid. p 145.

(34) Ibid. p 146.

أن ننظر إلى المحاولات التي تقصدت السير في هذا الاتجاه الأخير من خلال إقامة تيبولوجيات تأخذ بتصور خلافي معين تسعى من خلاله إلى إخضاع الشخصية للتوزيع البنيوي الدقيق بهذا القدر أو ذاك.

وقد جرت كل هذه الجهود في سياق البحث عن القانون الأساسي للشخصية الذي ظل هاجس الدارسين من أرسطو إلى لوكاش وفراي ومن خلفوهم، وقامت عدة تصنيفات تحاول أن تبحث في أنواع الشخصيات من حيث تعددها وتطابقها أو تقاطعها وذلك بالاعتماد على أسس نظرية واشتراطات منهجية محددة. وكما اختلفت هذه التصنيفات بحسب الحقول النصية (الشكل والمضمون) فقد اختلفت أيضاً بحسب انتمائها إلى الأنواع الأدبية (رواية، مسرح، حكاية الخ) أو إلى مجال النحو واللسانيات أو السيميائيات.

وتعتمد التيبولوجيات الشكلية في تصنيف الشخصيات على عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد. ومن أهم تلك التحديدات خاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية statiques وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، ودينامية dynamiques تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة. كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها تبعاً لذلك إما شخصية رئيسية (أو محورية)، وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية Fonction épisodique [35] وقد خصص فورستر مقالة كاملة، من كتابه المتحفي، يدرس فيها الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد multidimentionnel والشخصية المسطحة personnage plat التي تكون في الغالب منمذجة typifié وبدون عمق سيكولوجي[36]. وقد جعل فورستر مقياس الحكم على عمق شخصية ما أو على سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية تجاهنا، فهي إما أنها تفاجئنا بطريقة مقنعة وإما لا تفاجئنا مطلقاً، وتكون عند ذلك شخصية سطحية[37]. ويلاحظ تودوروف أن هذا التحليل الذي يعطيه فورستر للشخصية يحيل على آراء القارىء العادي أكثر مما يحيلنا على فهم القارىء «الحاذق» sophistiqué الذي لا يسمح بمفاجأته بسهولة، ويرى أنه من الأفضل أن نحدد الشخصيات «العميقة» épais بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الدينامية[38].

---

(35) Todorov et Ducrot. p 289.

(36) Bourneuf. p 170.

(37) E.M.Forster. cité par Todorov et Ducrot p 289.

(38) Ibid. p. 290.

ونجد ميشال زيرافا في مقال له بموسوعة «انيفيرساليس» «Universalis» يتفق مع جانب من هذا الطرح الأخير حين يعلن بأن الشخصيات العميقة هي تلك التي تشكل عالماً شاملاً ومعقداً تنمو داخله القصة وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة. أما الشخصيات السطحية فتقتصر على سمات قارة ومحدودة، وهذا لا يمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان[39].

وإذا نحن نظرنا إلى الشخصية من حيث علاقتها بالحبكة فإننا سننتهي إلى التمييز بين نمطين شكليين من الشخصيات. فهناك الشخصيات الخاضعة للحبكة والتي يسميها هنري جيمس بالخيط الرابط Ficelle لأنها لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث. وهناك الشخصيات التي تخضع لها الحبكة وهي خاصة بالسرد السيكولوجي حيث تكون غاية الحلقات الأساسية في السرد هي إبراز خصائص الشخصية[40].

ويقترح علينا بورنوف، من جهته، تصنيفاً شكلياً آخر يقوم على النظر إلى الوظائف المختلفة التي تنهض بها الشخصية داخل العالم التخيلي الذي يبدعه الروائي. وفي رأيه فإن هذه الشخصيات يمكنها أن تكون، على التوالي أو في نفس الوقت، عنصراً تزيينياً أو قائمة بالحدث أو متحدثة باسم المؤلف أو مجرد كائن تخيلي له طريقته في الوجود والاحساس وإدراك الآخرين[41].

على أن أهم وأغنى هذه التيبولوجيات الشكلية من الناحية الاجرائية هي تلك التي يقترحها فيليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية والتي استفدنا منها كثيراً في إعداد هذا الفرش النظري. وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطولوكاش وفراي الخ . .)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة.

ويقتصر هامون، أثناء التصنيف، على ثلاث فئات يرى أنها تغطي مجموع الانتاج الروائي، فهناك أولاً:

فئة الشخصيات المرجعية Personnages référentiels وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابوليـون في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زوس)،

---

(39) Encyclopédie Universalis. p. 327.

(40) Todorov et Ducrot. p 290.

(41) Bourneuf. p 159.

والشخصيات المجازية (كالحب أو الكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال). وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارىء في تلك الثقافة. وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساساً على «التثبيت» المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الاديولوجيا والمستنسخات والثقافة[42].

ثم ـ فئة الشخصيات الواصلة P. embrayeurs وتكون علامات على حضور المؤلف والقارىء أو من ينوب عنهما في النص. ويصنف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسـامين والكتاب والثرثارين والفنانين. وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوّشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر «لمعنى» هذه الشخصية أو تلك[43].

وأخيراً هناك ـ فئة الشخصيات المتكررة Personnages anaphoriques وهنا تكون الاحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت. وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارىء من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل الخ . . . وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشىء طوطولوجيته الخاصة[44].

ويلاحظ هامون على هامش هذه التيبولوجية أن بإمكان أية شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد[45].

وبإزاء هذه التيبولوجيات الشكلية التي كانت تنظر إلى الشخصية من زاوية دورها النصي الذي تقوم به، وتركز على العلاقات الشكلية الخالصة التي تربط بينها. هناك تلك

(42) Ph. Hamon. p 122.

(43) Ibid. p 123.

(44) Ibid. p 123.

(45) Ibid. p 124.

التصنيفات التي تفترض وجود شخصيات نموذجية Ps. Exemplaires نعثر عليها على امتداد التاريخ الأدبي [46]. وفيها يتم تصنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين بحيث تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاماً مع الوضع التراتبي الذي تتخذه الشخصية في النسق العلائقيSystème relationnel الذي ينتظم الرواية.

والسرد هو الذي يقدم للقارىء العلامات الضرورية للتعرف على الشخصية، فطيبوبة الطيب تكون مرسومة بهذا الشكل أو ذاك على وجه الشخصية، كما يمكن استخلاص الشر من هذا الفعل أو ذاك الذي يقوم به الشرير[47].

وتعتمد هذه التيبولوجيات المضمونية Typologies substantielles في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث باعتبارهما المكونين الأساسيين للسرد، وذلك أنه ليس هناك شخصية خارج الحدث كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية. ويعطي هنري جيمس أهمية كبرى للشخصيات وطبائعها ونفسيتها، فكل سرد عنده هو «وصف للطبائع»[48]. وتكون هذه الطبائع مقررة بصورة نهائية في الشخصيات، وكذلك أسماؤهم، وكل ما يتغير هو الأحداث تبعاً للمناسبة. وهذه التيبولوجية التلقائية تلتقي، نظرياً، مع بروب. فانطلاقاً من تحليل حكاية الخوارق الروسية سينتهي هذا الباحث إلى تحديد سبعة مجالات لحركة الشخصيات Shperes d'actions فهناك المغتصب L'agresseur والمانح Donnateur والمساعد L'auxiliaire (للأميرة أو لأبيها) والآمر Mandateur والبطل وأخيراً البطل المزيف Faux héros وكل هذه العناصر تتضمن عدداً محدداً من المحمولات أي ما يقابل الأدوار rôles. وهذه الأدوار لا تلتقي بالضرورة مع الشخصية ذات الاسم، فبروب يرى أن ما يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها أما الأحداث أو الوظائف فتظل ثابتة[49]. وضمن هذه الأدوار الحكائية يعين بروب ثلاث حالات ممكنة: دور تقوم به عدة شخصيات، ودور تقوم به شخصية واحدة وأخيراً عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة[50].

ومن الواضح، كما يقول بارث، أن بروب هنا يقيم تيبولوجية بسيطة مؤسسة على وحدة الأحداث التي يسندها السرد إلى الشخصيات وذلك لاعتقاده بأن الشخصية تشكل مستوى

---

(46) Todorov et Ducrot. p 289.

(47) Charles Grivel: Production de l'intéret romanesque. Ed. Mouton 1973. p 121.

(48) Todorov: Poétique de la prose. Ed seuil 1971. p 33.

(49) Vladimir Propp: Morphologie du conte. Ed seuil 1965. p 29.

(50) Todorov et Ducrot. p 290.

وصفياً لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد حتى ليمكن القول بأنه لا يوجد سرد واحد في العالم بدون شخصيات[51].

وبعد مرور عشرين سنة على وضع بروب لتيبولوجيته القائمة على وظائف الشخصيات سيقوم سوريو[52]. انطلاقاً من المسرح هذه المرة، بإعداد نموذج عاملي يتكون من ست وحدات يسميها «وظائف درامية» وهي مختلفة شيئاً ما عن مفهوم الوظيفة عند بروب[53].

وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها، فهناك البطل Protagoniste وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة التيماطيقية، وإلى جانب البطل هناك البطل المضاد Antagoniste، وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية، أما «الموضوع» فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل، ويمكن لهذا «الموضوع» أن يتطور ويجد لنفسه حلاً بفضل تدخل «المرسل» وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على «اتجاه» الموضوع. ويكون هناك دائماً مستفيد من الحدث هو «المرسل إليه» وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف. وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها سوريو بـ «المساعد»[54].

وقد اعتمد كريماس على هذا الإرث المنهجي الهام الذي خلفه بروب وسوريو من بعده، فأسس عليه أول تيبولوجية عواملية للشخصيات. وهكذا أعاد كريماس النظر إلى التحليلين السابقين في محاولة لاقامة توليف بينهما. ومن ناحية أخرى سعى إلى ايجاد قرابة بين جدول الأدوار عندهما والوظائف التركيبية في اللغة. إن العوامل عند كريماس هي: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمعاكس والمساعد، والعلاقات التي تقوم بين هذه العوامل هي التي ستشكل النموذج العاملي[55].

إن فكرة الشخصيات العوامل عند كريماس تبرز الاختلاف داخل مفهوم الأدوار عند سوريو وبروب. فبروب يربط كل دور بسلسلة من المحمولات انسجاماً مع تعريفه للوظيفة بوصفها ذلك الحدث الذي تقوم الشخصية من حيث دلالته داخل الحبكة[56]. أما سوريو

---

(51) Barthes: art. cité; p 33.

(52) Etienne Souriau: 200.000 situations dramatiques. Ed 1950; réed 1970.

(53) Todorov et Ducrot: p 290. Et Hamon. art. cité. p 138.

(54) Bourneuf. p 161 et suivantes...

(55) Todorov et Ducrot. p 291.

(56) Propp. p 31.

وكريماس فهما على العكس من بروب ينظران إلى الدور خارج علاقته بالمحمول. ومن هنا نجد أنفسنا مدعوين، مع كريماس، إلى المعارضة بين الأدوار في المعنى الذي يعطيه لها بروب، وبين العوامل التي تعتبر وظائف تركيبية خالصة[57]. على أن كريماس لم يقنع بما قدمه له ذلك الارث المنهجي لدى بروب وسوريو من تحديدات وتدقيقات ضرورية بل وسع، إلى أقصى حد، من دائرة عمله فجعلها تفيد من نتائج علم الميثولوجيا كما برزت على يد جورج دو ميزيل الذي حلل متنا يجمع النصوص المقدسة والميتولوجية والفلكلورية وانتهى إلى أن الشخصيات العوامل (الإله ونشاطه الميثولوجي عنده) تصبح عناصر في العالم الاديولوجي[58]. كما أفاد من فكرة العوامل في اللسانيات التقليدية خاصة لدى Tesnière حيث تكون الوظائف هي الأدوار التي تلعبها الكلمات في الملفوظ، وذلك بعد أن أجرى عليها بعض التعديل اللازم لتدقيق النموذج العاملي الذي يقترحه[59].

وإذا أضفنا إلى كل تلك المصادر المنهجية الأساسية ما أخذه كريماس من التحليل الوظيفي لدى بروب وجدول الوظائف الدرامية عند سوريو فإننا سنقف على مقدار الجهود التي بذلها هذا الباحث لتطويق مفهوم الشخصية والمحافظة على تماسكه الشكلي وذلك وفق خطة وصفية رائدة تهيمن بدقتها واتساقها على ذلك المفهوم وتقدم له التأويل البنيوي المنتج. والميزة الأساسية للنموذج العاملي الذي وضعه كريماس هي إمكان توسيع مجال اشتغاله وجعله قادراً على استيعاب خطابات أخرى غير الخرافة والمسرح والأسطورة والانسحاب بالتالي على عموم الخطابات السردية والأدبية، وذلك على عكس أطروحتي بروب وسوريو اللتين تتصفان ببعض المحدودية من حيث مجال تطبيقهما. بيد أن الحذر المنهجي يقتضي من الباحث عدم التسرع عند تطبيق النموذج العاملي على النص ومراعاة الانتقال التدريجي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، وقد سبق لكريماس أن نبه إلى خطر التطبيق الحرفي لهذه المناهج والاجراءات حين أكد بأن: «الأدوات المنهاجية التي تتوفر عليها السيميائيات الخطابية في الوقت الراهن لا تتلاءم - أو الأصح ليس بعد - مع مقتضيات تحليل النصوص الأدبية المعقدة»[60].

وفي نفس هذا السياق المنهجي سيقوم كلود بريمون، في (منطق السرد) بإعداد توزيع

---

(57) Todorov et Ducrot. p 291.

(58) A.J.Greimas: Sémantique structurale. Ed Larousse. 1966. p 172.

(59) Ibid. p 173.

(60) Greimas: Maupassant. la sémiotique du texte. Ed seuil 1976 p 9.

جديد للقوى الدرامية العاملة في الرواية يستلهم فيه ثنائية الشخصيات الفاعلة والمنفعلة Agents et patients ليؤسس تيبولوجية عواملية للشخصيات على جانب كبير من الدقة والتعقيد[61].

ويمكننا، في الأخير، تلخيص مميزات هذا الاتجاه الجديد في نقد وتصنيف الشخصيات من خلال أبرز مظهر له وهو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها أي إلى وظيفتها والأدوار التي تقوم بها والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعاً لها. ومن المعروف أن هذا الانتقال قد جاء كرد فعل على تركيز الاهتمام على الشخصية باعتبارها كائناً إنسانياً «مليئاً بالحياة» وعلى تجاهل للقصدية الكامنة وراء خلقها وتشكيلها، فمع هذا الاتجاه سيحل مفهوم الصنعة محل المفهوم المثالي لبناء الشخصية القائم على مقولة الالهام[62].

ولا نريد أن ننهي هذه المقدمة النظرية دون العودة إلى كلمة فيرجينيا وولف، التي صدرنا بها هذا العرض، والتي تدعونا فيها إلى تذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية الروائية. . نعود إلى هذه الكلمة، إذن، وقد انصرمت عليها ستة عقود من الزمن كان فيها للنقد والشعرية جولات مشهودة وخصيبة اغتنت فيها التجربة النقدية وازدادت كفاءتها الاجرائية والتنظرية في التعامل مع الشخصيات الروائية وغير الروائية. .

فهل يا ترى استطعنا، خلال هذه الصفحات، أن نقدم بعضاً من تلك المعرفة بمفهوم الشخصية وبأهم الانعطافات التي توالت عليه قبل أن يستقر في وضع سيميولوجي له قوانينه وأوفاقه الخاصة؟

هل توفقنا في ذلك؟ بأي مقدار؟ وإلى أي مدى؟ ذلك هو السؤال.

---

(61) Claude Bremond: Logique du récit. Ed seuil 1973. voir aussi Bourneuf. p 164.

(62) J.P.Goldenstein: Pour lire le roman. Ed J. Duculot 1986. p 57.

II - تقديم الشخصية في الرواية المغربية

لقد أصبح من نافلة القول أن يتضمن كل مقام حكائي شخصية واحدة على الأقل. فالقصة، لكي تروى، تكون بحاجة إلى شخصية موضوعة في زمان ومكان خاصين بها، والاشارة إلى الشخصية نصادفها في معظم الأوقات منذ السطور الأولى من الرواية وأحياناً منذ الجملة الأولى[1]. ولكن القضية التي لم يحسم فيها بعد هي الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته في الرواية. ونحن إذا نظرنا إلى النوع الروائي عبر تاريخه وفي شموليته فإننا سنرى أنه من الصعب تحديد التعبير الأدبي للشخصية، فقد لجأ جميع الكتاب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارىء، فهناك من جهة، الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري[2]. ومن جهة أخرى، هناك منهم من يقدم شخصياته بشكل مباشر وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه Auto-déscription كما في الاعترافات[3]. ويطرح الشكل الأخير الذي تقدم فيه الشخصية نفسها عدة قضايا ترتبط بمعرفة الذات وكيف يمكن في نفس الوقت معرفة الذات ونقل تلك المعرفة إلى الآخر، ذلك أنه من الصعب رؤية الذات بنفس البرود الذي نرى به الآخر، ومن هنا تعقد مشكلة النظر إلى الذات وتقديمها إلى القارىء[4]. أما التقديم غير المباشر للشخصيات فإنه لا يكلف المؤلف شيئاً فهو يترك للقارىء أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين[5]. وفي

---

(1) Grivel. p 111.

(2) Encyclopédie Universalis. p 327.

(3) Tomachevski. in théorie de la litterature. p 293.

(4) Bourneuf. pp 181 et 182.

(5) Ibid. p 192.

هذه الحالة الأخيرة يكون علينا أن نستخلص صفات ومميزات الشخصية من خلال الأفعال والتصرفات التي تقوم بها. وتسعفنا، في هذا الصدد، تلك العبارات أو الفقرات التي يقدم فيها المؤلف شخصيته وهي تقوم بعمل ما بحيث تختزل صورتها ومزاجها وطبائعها.

وأمام تعدد المشاكل التي يطرحها تقديم الشخصية في الرواية لا بد من ايجاد طريقة اجرائية حاسمة تقربنا من التعرف على الشخصية وتسمح لنا بتصنيفها دلالياً، وفي هذا الصدد يقترح علينا فيليب هامون مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة على أحسن الوجوه. وهذان المقياسان هما:

- المقياس الكمي، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.
- المقياس النوعي، أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها[6].

وتكمن أهمية هذين المقياسين في كونهما يجنباننا الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات كما في التحليلات التقليدية. وعلى العكس من ذلك فاستعمالنا للمقياس الكمي في دراسة شخصيات الرواية المغربية مثلاً يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعرف على أشكال التقديم الذي تكون في أصل المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما.

وإذا نظرنا إلى المتن الروائي موضوع الدراسة على ضوء المقياس الكمي السابق الذكر، فإننا سنجد أنفسنا إزاء تعدد وتنوع لا نظير لهما في المعلومات حول الشخصية الروائية. وسنختار، حسماً للتعميم، نموذج الحاج محمد في (دفنا الماضي) للوقوف على مقدار التفصيلات المظهرية والخلقية والنفسية التي تسند إلى الشخصية لجعلها أكثر بروزاً من جميع النواحي.

ولعل القراء يتذكرون أن هذه الرواية تنفتح، في فصلها الأول، على حي المخفية بوصفه مقراً لعائلة «التهامي» ونموذجاً للتعايش بين الطبقات الاجتماعية من أغنياء وفقراء وعمال ثم تقدم لنا، بعد ذلك، وصفاً دقيقاً للقصر الذي ستجري فيه أحداث الرواية والذي

---

(6) Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage. p 134.

يمثل بدوره نموذجاً لتعايش الأجيال من أباء وأعمام وأولاد وأحفاد. ويجري عرض كل ذلك (الحي ثم القصر) وفق خطة مدروسة تصل به إلى الانتقال بالتبئير من القصر كمكان إلى الحاج محمد كشخصية محورية في هذه الرواية:

«انتهى هذا القصر أخيراً بكل ما فيه ومن فيه إلى الحاج محمد عميد عائلة التهامي وهو رجل ربعة أبيض الوجه ذو لحية مستديرة، أما شعر رأسه فإن موسى الحلاق لا تدع لك الفرصة لتتبين ما إذا كان قد ابيض أو اسود»[7].

وبهذه الفقرة التي تحيلنا على المظهر الجسدي، سيحصل لنا أول اتصال بالشخصية الروائية موضوع الوصف، وسيتم التعرف بشكل تدريجي على المظاهر الأخرى كلما تقدمنا في القراءة. ويتبع الكاتب في رسم صورة الشخصية طريقة متدرجة ومرسومة بعناية تبدأ بوقفة طويلة عند هندام الحاج محمد حيث يبرز أناقته وعنايته بملبسه الذي سيستوفي به «شروط الوقار والاحترام في الملبس والمظهر» ص 11. ثم يمضي في تفصيل ذلك بدقة: «وكان الحاج محمد يعني بملابسه عناية الرجل الحريص، فهو في الصيف لا يزيد على قميص أبيض فضفاض يكون عادة خشن الملبس (. . .) وفوق القميص كان يلبس عادة ما يسميه «بالمنصورية» وهي لا تختلف كثيراً عن القميص في شكلها العام، ولو أنها من ثوب أقل خشونة ويزين صدرها شريط مضفر من حرير، وأزرار حريرية تتقن صنعها يهوديات الملاح وهي لا تخلو في شكلها من جمال»[8].

وعلى هذه الوتيرة يسير الفصل الأول نحو نهايته متحدثاً عن لباس الحاج في فصل الشتاء، وعما يزين به رأسه من عمامة وطربوش، وما يتدثر به من جلباب أو برنوس وأخيراً حذاءه أو «بلغته» التي يتغير شكلها ولونها حسب فصول السنة، إلى غير ذلك من التفصيلات الدقيقة التي لا يتسع المقام لإيرادها جميعاً. حتى إذا انتهى الفصل الأول بخروج الحاج محمد إلى الحي، انتقل بنا الروائي إلى ملاحقته وهو يعمل ويقوم بجولاته اليومية التي يتزود فيها بالمواد الغذائية من الباعة ويناقشهم في الأسعار ويتلقى منهم أخبار الحي وأنباء أهله. وإذا كان الفصل الأول تقديماً مباشراً لملامح شخصية الحاج وجرداً لمظاهرها الخارجية فإن الفصل الثاني سيندرج ضمن التقديم غير المباشر والذي يقضي بوصف أعمال وأفعال الشخصية وعدم الاحالة المباشرة على صفات ونعوت بعينها وترك تخمين ذلك إلى ذكاء القارىء وعنايته. وهكذا تجمع هذه الرواية، في تقديمها لشخصية الحاج، بين طريقتين

---

(7) دفنا الماضي ص 9.

(8) دفنا الماضي ص 10.

بنائيتين تنجح في أن تجعل إحداهما تندمج في الأخرى وتكملها مما يحقق الغاية المشتركة في تقوية معرفتنا بالشخصية من جميع الوجوه. إن كمية المعلومات، المركزة أو المفصلة، المباشرة أو غير المباشرة، التي وضعتها الرواية في متناولنا عن شخصية الحاج محمد، يضاف إليها الطرائق الفنية التي استعملت في صياغتها، كل ذلك يضعنا وجهاً لوجه أمام النسق التقليدي لتقديم الشخصية والذي كان يفترض أن تحمل الشخصية اسماً أو اسمين ويكون لها أقارب وتتوفر على وظيفة وربما على أملاك، «وأخيراً يجب أن يكون لها «طابع» ووجه ينعكس عليه هذا الطابع وماض قد شكل هذا الطابع وذلك الوجه. إن الطابع يملي عليها الحدث الذي تؤديه والطابع أيضاً يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث»[9].

وفي دفنا الماضي، ينهض هذا «الطابع» المميز للنسق التقليدي في تقديم الشخصية من خلال مراكمة المعلومات والمستنسخات والقوالب الجاهزة ووضعها جنباً إلى جنب وكأن الروائي يرغب في الانتهاء من شخصية الحاج دفعة واحدة من الفصلين الأول والثاني ليتفرغ في الفصول الأخرى لشخصيات أخرى يفعل معها نفس ما فعله مع الأولى (عبدالرحمن. خدوج. ياسمين. عائشة. عبدالغني. محمود الخ..).

ومن الواضح أن الروائي هو الذي يقرر في عدد ونوعية الصفات والمزايا التي سيلصقها بشخصياته، كما يحدد دلالة تلك القرائن المسندة إليها. ولكن الروائي ليس دائماً بحاجة إلى اتقان فن الوصف (المظهري والنفسي) لكي يجعل شخصياته واقعية وذات دلالة وتعيش في وعي القارىء. إن المهم هو أن يعرف الكاتب كيف يقيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية (المظهري والباطني) وبين السياق الاجتماعي والاديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود، فالسمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء كانت دقيقة أو إجمالية تكون دائماً متضامنة مع رؤيات العالم التي تميز لحظة من لحظات المجتمع[10].

إن سيادة هذا النسق التقليدي الذي كشفنا عن بعض ملامحه من خلال تقديم رواية دفنا الماضي لشخصياتها ممثلة في نموذج الحاج محمد، ستكشف لنا عن أن الروائي سواء لجأ إلى التقديم المباشر لشخصياته بالاعراب الصريح عن صفاتها وطبائعها الواحدة تلو الأخرى، أو اعتمد على التقديم غير المباشر حيث يصور الشخصية وهي تعمل عملاً تنكشف فيه للقارىء تلك الصفات والطبائع، أو حتى عندما يجمع بين الطريقتين معاً على نحو عايناه

---

(9) الان روب غريبي. نحو رواية جديدة ص 35.

(10) Encyclopédie Universalis. p 327.

في المثال السابق، فإنه يظل دائماً في حدود ذلك الطموح القديم الذي راود رواية القرن التاسع عشر في اكساب الشخصية الحد الأقصى من الوصف الضروري لمقروئيتها سعياً وراء إعطائها مزيداً من الوضوح والواقعية.

على أن هناك، في الرواية المغربية، أكثر من دليل على سقوط هذا التصور التقليدي في بناء الشخصية وتقديمها على ذلك النحو الذي يلغي الميل إلى مراكمة المعلومات والمعطيات واتخاذ طرائق جديدة تقيم قطيعة مع الطرائق الرائجة في تقديم الشخصيات، وذلك من خلال اعتماد فرضية تقول بأن الشخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز يمكنها أن تكون أكثر حضوراً في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام[11].

وسنسوق مثال رواية المرأة والوردة التي تتميز بندرة المعلومات المعطاة حول الشخصيات وبخروجها عن المنحى المألوف في تقديمها إلى القارىء، وقيامها بالتالي، كنموذج لهذه الطريقة الأخيرة في التعامل مع الشخصيات. وسنتبع نفس الخطة التي سرنا عليها مع نموذج دفنا الماضي لنقف على توزيع المعلومات حول الشخصية بحسب توالي الفصول الثمانية التي تتشكل منها رواية المرأة والوردة. وأول ملاحظة تصادفنا في هذا المسعى هي ضآلة المعطيات المقدمة عن الشخصيات. فالمعلومات حول الشخصيات نادرة، وهي فضلاً عن ذلك ليست لا مركزة ولا مفصلة، وإنما عبارة عن شتيت من الاشارات السريعة المبثوتة هنا وهناك عبر الفصول الثمانية، تارة في شكل إحالات على المظهر الخارجي، وتارة أخرى مؤشرة على الطبائع والأمزجة التي تتسم بها الشخصيات.

ومن الناحية التقنية فما يميز طريقة تقديم الكاتب لشخصيات في هذه الرواية هو جعل نهاية كل فصل بمثابة اعلان ضمني عن ظهور شخصية جديدة وافق انتظار لما ستحمله من جديد إلى احداث الرواية.

وإذا كانت الرواية تبدأ في فصلها الأول بخطاب توجهه شخصية متخيلة إلى الراوي/البطل بحيث تكشف فيه عن هويتها وارتباطاتها تدريجياً فإنها سرعان ما ستنهي وظيفتها المرحلية وتنسحب بدون رجعة فاسحة المجال للبطل الحقيقي ليأخذ مكانه في سير الأحداث، ومعلنة بذلك الانسحاب عن البداية الفعلية للرواية. وتأخذ هذه الشخصية العابرة حيزاً مهماً من حيث وفرة المعلومات التي ستقدمها عن نفسها بضمير المتكلم. وكل ذلك في سياق حديث مسهب، ومتهافت، عن مثالب بلاده ومزايا أوروبا كان يرمي من ورائه اقناع البطل بضرورة الرحيل عن وطنه والدفع به إلى الهجرة، وما إن ينتهي ذلك الخطاب حتى

(11) Ibid. p 327.

تختفي هذه الشخصية على نحو اتفاقي: «اختفى ولم يعد هناك أمل في أن أراه إلا بعد سنوات. لكنني كنت متيقناً من شيء، هو أنه نفخ في روحاً جديداً حتى كنت راضياً عن نفسي»[12] وفي الظاهر تبدو تلك المعلومات المعطاة - وهي كثيرة نسبياً - من قبل هذه الشخصية عن نفسها كما لو أنها قد ذهبت هدراً. فما الذي سنفيده من التعرف على هوية وملابسات حياة شخصية سينتهي وجودها بنهاية الفصل الأول؟ وهل يتعلق الأمر، مثلاً، بافتتاح طوطولوجي مقصود الغاية من ورائه وضع القارىء في أفق انتظار ما سيطالعنا من شخصيات نموذجية تصب كلها في نفس المرجع الطوطولوجي؟

ونعثر في الشاهد الأخير على ما يُغَذي هذا الاعتقاد ويجعله طريقاً ممكناً في التحليل، فالراوي/ البطل سيكون، على امتداد الرواية، مجرد صدى يردد وصايا تلك الشخصية المتلاشية في الدعوة إلى التمتع واقتناص اللذة بأي ثمن، وهو في الممارسة يظل يحلم «ببناء بار في أمريكا اللاتينية» تشبها بسيرة تلك الشخصية وثرائها في ما وراء الحدود.

وإذْ تنقضي مهمة هذه الشخصية ذات الوظيفة الافتتاحية يصبح المجال مفتوحاً أمام شخصية البطل/ الراوي لكي تنتقل من موقع المرسل إليه إلى موقع المرسل. ومن هنا فصاعداً فإن البطل هو الذي سيأخذ الكلمة ويجبرنا على الانصات إليه عبر الخطاب المنفرد الذي يمركزه حول ذاته وحول من يدخل معهم في علاقات أو يقيم معهم صلات من أي نوع كان.

وهكذا يظهر أن الالتباس الذي خيم على الفصل الأول من الرواية كان عائداً، أساساً، إلى ذلك الوجود الغريب لشخصية لم يكن هناك داع لمثولها. أما الآن وقد زال ذلك الالتباس بانسحاب تلك الشخصية من واجهة السرد فإن الكلمة ستعاد إلى مالكها الشرعي، فابتداء من الفصل الثاني سيتكفل البطل/ الراوي بتقديم نفسه، بنفسه، في الرواية، وسيفعل ذلك دائماً بأقل ما يكون من الانتظام والمباشرة. فهو يمدنا بالمعلومات على دفعات متقطعة تفصل بينها أشواط من الملفوظات الحكائية، الكبيرة بهذا القدر أو ذاك، والتي تسير بنا باتجاه وضع الديكور الملائم لتصريف أقساط أخرى، من المعطيات العينية والمزاجية، حول الشخصيات التي تشاركه اللعبة السردية.

ومنذ البداية يطالعنا الوضع الحكائي الاستثنائي الذي تعيشه شخصية البطل/ الراوي من خلال الأقنعة العديدة التي يرتديها أثناء السرد، وبالرغم من ضآلة المعلومات المعطاة، والتي كان يمكنها أن تؤدي، كما يحدث ذلك غالباً، إلى استحالة الامساك بدلالة الشخصية

(12) محمد زفزاف، المرأة والوردة ص 29.

أو إدراك مراميها البعيدة، فإننا نجدها قد أصبحت، هنا، عنصراً بنائياً يشتغل كقرينة وكموقف ذي دلالة من النسق التقليدي السائد. إن درجة حضورية الشخصية لا تتحكم فيها كمية المعلومات المقدمة إلا بقدر ما تكون تلك المعلومات مصاغة لتلبية حاجة الشخصية إلى ابراز تجربتها، وإلا فما الغاية من الادلاء بالأوصاف والنعوت المسندة إلى الشخصية إذا لم تكن تمكننا من الوقوف على بنية الشخصية ومستويات تقييمها؟.

وبعد القيام بمسح شامل للرواية بنيّة تجميع المعلومات الضرورية لتشكيل صورة الراوي/ البطل اتضح لنا أنه من العبث الأخذ بالمقياس الكمي لأنه لن يؤدي، على الأرجح، إلى أية نتيجة باهرة.

فالعبارات القليلة التي وردت عن هوية البطل في أجزاء متباعدة في الرواية لا تفلح في اعطائنا الانطباع بوضوح الشخصية وتماسكها، وإن كانت تؤطر بعض لحظاتها وتفيد في تحديد شبكة العلاقات التي تجمعها بالشخصيات الأخرى.

وينطلق خطاب الراوي/ البطل، عن نفسه، من موقع العطب الداخلي الذي يضع كل شيء في أزمة، ويسحب خيبته الذاتية على العالم والأشياء في محاولة للتمويه، نادرة المثال: «لم أكن معطوباً جسدياً بل نفسياً» ص 31، «هناك عطب داخلي يمنعني» ص 66 «أنا مهاجر نفسياً وكل شيء، لم يكن عندي شعور بالاستقرار أو الأهمية» ص 74.

إن أهمية هذه العبارات ـ المفاتيح لشخصية البطل ـ كما تقدمها الرواية، ستكون كافية للبرهنة على أن اشكالية البطل، في المرأة والوردة، هي أولاً وأخيراً: اشكالية وجود. وتفصيل ذلك أنه، من خلال بحثه عن قيم غير موجودة أصلاً، سيدرك البطل أن ليس بإمكانه أبداً أن يحقق الرغبة التي يسعى إليها ولذلك سيظل يراوح المكان ولا يتقدم خطوة واحدة، في بحثه عن وجوده المفقود ذاك، دون أن يواجه العطب المدمّر الذي ينسف كيانه ويجعله فريسة الانكفاء على الذات والنزعة النهلستية المغرضة: «لا أعرف ولا أريد أن أعرف. لأدع الفرصة تعرفني بكل شيء. الأساسي هو أن آكل وأشرب... أشبع نزواتي الأولية قبل كل شيء. المهم من هذا كله أن يحصل المرء على طاقات حرارية جديدة بقدر الامكان، يتزود بها حتى يستطيع أن يفكر بعد ذلك في دورة الكون...»[13] وفي اللحظات النادرة التي كان البطل يعي فيها حقيقة وضعه الملتبس أو يتساءل حول ذلك الشقاء الانطلوجي[14] الذي يغمره فإنه لم يكن يجد تفسيراً لكل ذلك سوى بالرجوع إلى الماضي ممثلاً في زمن

(13) المرأة والوردة ص 78.

(14) العبارة في الأصل لهايدجر استعملها روني جيرار للدلالة على مصير البطل داخل العالم الروائي.

الطفولة، عبر استذكارات خاطفة، ولكن ذات دلالة كبيرة تغني عن كثير من المعلومات المفتقدة حول الشخصية.

ومن قبيل تلك الاستذكارات التفسيرية ذات الدلالة نسوق مثالين نموذجيين نعرضهما، بحسب ورودهما في النص، لتوضيح هذه الطريقة المختلفة التي يلجأ إليها البطل لتقديم نفسه في الرواية.

1 ـ «في سنوات معينة ـ سنوات منطبعة بحد السكين في ذاكرتي وقلبي ـ وكنا نعاني من الجوع الشديد والفقر قيل إذ ذاك إن العالم كله يجتاز أزمة اقتصادية غير أنه في حقيقة الأمر لم يكن العالم هو الذي يجتاز هذه الأزمة ولكن ـ العائلة ـ عائلتي أنا. . .» ص 47.

2 ـ «حركت قدمي وتذكرت كل ماضيّ السّيء الذي عشته واحداً مثل الملايين في قرى قذرة منتشرة في جبال الأطلس أو جبال الريف أو سهول الشاوية أو صحراء طانطان المترامية. وتذكرت صوت آلامي الكثيرة التي قصمت ظهري الضعيف» ص 68.

ويشترك النصان أعلاه، وهما مختلفان، في تأكيد أزمة وجود البطل التي سبق أن ألمحنا إليها، وفي نفس الوقت يعرضان أمامنا صورة لذلك الشقاء الانطولوجي الذي ينتاب البطل خلال بحثه عن جذور تلك الأزمة الضاربة والتي لا يجد سبيلاً إلى حلها، وهو في غمرة انسحاقه، سوى في الاستنجاد بذاكرة الطفولة. أما مظهر الاختلاف بينهما فهو أقل بروزاً للعيان ويمكن تلمسه في الاحالة المزدوجة التي يكون ضمير المتكلم موضوعاً لها، فهو يعود، في النصين معاً وتباعاً، على الراوي ثم على الشخصية التي تحكي قصتها.

ومع أن ضمير المتكلم لا يكون له مفهوم سوى بإحالته على الشخص الذي يتكلم والذي نتعرف عليه من خلال كلامه كما يؤكد بنفنست مثلاً، فإن الوضعية التي يتخذها الضمير هنا لا تؤكد مباشرة التطابق بين الشخصية والراوي ولا تجعلنا نقبل به كأمر واقع. وبصورة عامة فالبطل، في المرأة والوردة، لا يقدم من المعلومات حول نفسه إلا القدر الذي يسمح به الروائي ووفقاً للطريقة التي يختارها للتقديم ومن هنا يمكننا النظر، مع روسم، إلى المؤلف باعتباره وسيطاً أولاً وإلى البطل باعتباره وسيطاً ثانياً[15].

وبهذه الطريقة المتميزة التي تصطنعها رواية (المرأة والوردة) في تقديم شخصية البطل محمد تكون قد قطعت كل صلة لها بالنسق التقليدي في تقديم الشخصيات والذي سبق أن

---

(15) Rossum: Critique du roman. p 146.

مثلنا له بشخصية الحاج محمد في رواية (دفنا الماضي)، ومن ناحية أخرى يتأكد لنا بأن مقاربة طرق التقديم التي يلتمسها الروائي تكون خاضعة لمبدأ التعدد الذي ينظم تلك الطرائق في تقديم الشخصيات، وقد مر معنا أن هذه الأخيرة تمتاز بشدة تنوعها واختلافها، فنحن نجد من الروائيين من يقدم شخصياته بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي وبفقرة أخرى الطبيعة الخلقية والنفسية[16]، كما قد نجد روائياً آخر يكتفي بوضع شخصياته ضمن ديكور ملائم ويظهرها وهي تقوم بالأحداث وتتلفظ بالكلام أو يصفها بعبارات واضحة، وقد أظهر هذا التقديم من الخارج دائماً فائدته في الأدب الروائي لأنه يمسرح الصراع بين الإنسان والمجتمع[17].

وفي جميع الحالات، فإن الاعلان عن الشخصيات كان يتم منذ البداية، ويجري ذلك على نحو يجعل أدوارهم تتناسب مع الأحداث التي تنتظرهم، ومنذ البداية كذلك تتحدد وظيفة شخصية البطل ويتعرف القارىء عليها من خلال علامات لا تخطىء هي «الطيب» و«الشرير» و«النزيه» و«الظالم» إلخ... فكل من المظهر الجسمي والنظرة والايماءة والكلام لها دلالتها كما لها مبررات وجودها. ومع هذا التوزيع العام للأدوار بواسطة النعوت والأوصاف الموضوعة في أماكنها المناسبة يصبح التزام القارىء أمراً واقعاً لأنه سيجد أفعال الشخصيات متطابقة تماماً مع «طبيعتهم» كما لو أنها كانت صادرة عن تلك «الطبيعة» بالذات[18].

والآن، وقد أمضينا شوطاً في الاشتغال بالمقياس الكمي كمقترب تحليلي، يصبح بوسعنا أن نبدي ملاحظة بخصوص الفائدة الاجرائية الأكيدة، ولكن المحدودة التي يقدمها لنا هذا المقياس خصوصاً عند تطبيقه على الروايات التي لا تعتمد النسق التقليدي في تقديم الشخصيات وإنما تختط لنفسها طرائق جديدة تقوم على اقتصاد حكائي جديد له طرازه ونمطيته الخاصة، وبالتالي تستدعي موقفاً نقدياً مغايراً.

فإذا كان العمل بهذا المقياس قد أتاح لنا مقاربة طرق التقديم من حيث وفرة أو ضآلة المعلومات المعطاة صراحة حول الشخصية وسمح لنا، في مرحلة لاحقة، بالوقوف على مقدار حضورها في السرد، فإنه لم يكن باستطاعته دائماً أن يمدنا بكل ما نحتاجه لفهم تكوين الشخصية ومقومات بنائها. وهذا القصور آت بدون شك من أن الاعتماد على المعرفة

(16) نظرية الأدب. ووارين ويليك ص 385.

(17) Bourneuf. pp 199. 200.

(18) Grivel. p 120.

الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها، وإنما يخبرنا عن بعضها ويحجب عنا البعض الآخر. ولتجنب هذا القصور ومجاوزته لا بد من اختبار المقياس النوعي والافادة مما يقدمه من تدقيقات حول مصدر تلك المعلومات المقدمة عن الشخصية والطريقة المختارة لعرضها في السرد. وسيكون هذا المقياس النوعي من طراز خاص لأنه سيحررنا من هيمنة الكم على بناء الشخصية كما سيفيدنا في التعرف على أشكال التقديم الرائجة في الرواية المغربية والطرائق التي تلجأ إليها لتصريف المعلومات المعطاة صراحة حول الشخصية. والحال أنه لما كانت طرائق التقديم لا تحصى، بسبب أن لكل كاتب الحرية في اختيار الشكل الذي يشاؤه لتقديم شخصياته الروائية، فقد بات من الضروري ايجاد اعتبار خاص يجعل تصنيف أشكال التقديم أمراً ممكناً، ومن هنا كان المقياس النوعي أداة لا غنى عنها لمعرفة مصدر المعلومات حول الشخصية ونوعية الجهات التي تبثها.

ويمكن أن نميز مبدئياً بين طريقتين مختلفتين في التقديم تشكلان في نفس الوقت مصدرين مختلفين للمعلومات المقدمة حول الشخصية. فهناك أولاً المعلومات التي تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة وذلك باستعمال ضمير المتكلم، ثم هناك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر تعليقات الشخصيات الأخرى أو عبر خطاب المؤلف. وبين هاتين الطريقتين تقع مجموعة من التنويعات المستخدمة، كلياً أو جزئياً، في تقنية التقديم. كاستعمال الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه، أو بثّ معلومات ضمنية تنكشف من خلال المظهر والمزاج والطبائع التي تميز شخصية ما أو يمكن استخلاصها من سلوكها وأفعالها إلى غير ذلك من الأشكال التقديمية الوسيطة.

ودون أن نكون ملزمين بالدخول في هذه التفصيلات الدقيقة التي تتوزع مصادر المعلومات وأشكال التقديم المرتبطة بها فإننا سنحاول اعطاء نظرة عامة وموجزة، قدر الامكان، عن الطرائق التي دأبت الرواية المغربية على استعمالها في تقديم شخصياتها والكيفية التي صاغت بها المعلومات المعطاة حولها، وذلك في محاولة إلمام سريعة واشتمالية بمقومات بناء الشخصية واشكال تقديمها في الخطاب الروائي المغربي.

ويبدو أن أيسر السبل لتحقيق هذه الغاية، في الشروط التي ذكرناها، هو فحص أشكال التقديم على ضوء المقياس النوعي الملمع إليه، وذلك اعتباراً لتداولها وأخذاً بنسبة التواتر التي تأتي عليها في الخطاب الروائي المغربي.

أول ما يلفت انتباهنا في هذا المسعى هو سيطرة الطريقة غير المباشرة على التقديم في الرواية المغربية، حيث غالباً ما يكون الراوي هو من يمدنا بالمعلومات حول الشخصية

بالمقدار وبالشكل الذي يقرره المؤلف ويصادق عليه. وتبدو هذه السيطرة مبررة على نحو ما، لأنها ستكون نتيجة طبيعية لهيمنة الراوي العليم على مجال السرد برمته بما في ذلك عالم الشخصيات الروائية.

إن مهمة الراوي في هذا النمط في التقديم هي أن يجعلنا نرى بأقصى ما يمكن من الوضوح إلى الشخصية التخيلية، صنيعة المؤلف، كما لو كانت شخصية محتملة وتتوفر على أثر الواقع اللازم من خلال ما يحملها إياه المؤلف من الصفات والطبائع وباقي التمييزات الوضعية الأخرى. وهكذا يلعب الراوي دور الوساطة، بين القارىء والشخصية، بشكل يترتب عنه توفير الوضوح وتحقيق المقروئية الضروريين لبناء الشخصية الروائية الناجزة.

ويظهر أن التعليل المباشر لسيادة هذا المنحى في تقديم الشخصيات هو شيوع النسق التقليدي في عرض الشخصية ضمن الرواية المغربية والذي يقضي بأن تسند مهمة التقديم إلى الراوي بهدف استثمار عالميته وحضوره الكلي من ناحية، وللتأكيد على المصداقية التي أحرز عليها في عين المؤلف والقارىء معاً من ناحية ثانية. وفي الحقيقة فإن استعمال الراوي لضمير الغائب في التقديم ليس فقط تنويعاً نحوياً أو لفظياً مجرداً من الدلالة وإنما هو بكل تأكيد موقف جمالي رسخته التقاليد الروائية المتعاقبة وانتقل إلى المتن الروائي المغربي عبر التأثيرات الغربية والمشرقية التي مورست عليه.

فهذا الاستعمال للضمير الثالث من طرف الراوي هو الذي سيسمح له باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها بحيث يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها وانشغالاتها من موقع العين الراصدة وينجح بالتالي في التقاط كل جزئية من جزئياتها والتعرض لمظاهرها وخفاياها من جميع الوجوه، كما سيمثل هذا الاستعمال أثراً من آثار السرد الكلاسيكي التي لا تزال ماثلة في السرد المعاصر كشاهد على استمرار التصور القديم في بناء الشخصية التخيلية.

وفي الرواية المغربية لا نواجه أية صعوبة في العثور على أمثلة نموذجية تقدم لنا الدليل على خصوبة هذه الطريقة في التقديم وتكشف لنا عن السر في انتشار هذا الاتجاه وشيوعه في الخطاب الروائي. لكن هذه الوفرة في النماذج التمثيلية لا تشكل دائماً عنصر تقدم في البحث وإنما قد تزيده تعقيداً خصوصاً عندما تتحول إلى عائق في التحليل بسبب صعوبة الاختيار، من بين النصوص الكثيرة المعروضة، النماذج الأعمق دلالة والأكثر امتيازاً عن الأخرى. وعلى هذا الأساس سيكون عملنا التحليلي، هنا، مزدوجاً: يبدأ باستدراج النماذج النصية التي يتمثل فيها أكثر من سواها، ذلك الحضور المتميز للراوي بوصفه القائم بعملية التقديم، ثم يعقب ذلك استنطاق تلك النماذج المختارة لاختبار تمثيليتها والتوقف عند أهم

السمات التي تميزها. وجدير بالاشارة أننا لن نعير اهتماماً لمركز الشخصية في السرد، كما في المقياس الكمي، وإنما سنركز على نوعية التقديم ومقدار الاقناع والأصالة التي يتضمنها.

وسنختار نموذج شخصية عائشة العرجاء من رواية (الريح الشتوية) لنتخذ منه مثالاً لتقديم الشخصيات وفق النمط التقليدي الذي يستبد فيه الراوي بالكلمة ويجبرنا على تلقي خطابه، غير المباشر، حول الشخصية المراد تقديمها. ودون أن نستبق الأحداث نلاحظ على هذه الطريقة ميلاً واضحاً إلى مراكمة المعلومات وترصيصها بمهارة فائقة تنم عن حرص وعناية في التقاط التفاصيل والامعان في ضبط الجزئيات وتسجيلها مهما بلغت من الدقة. على أن ما سيهمنا من ذلك كله ليس هو حجم المعلومات المعطاة حول الشخصيات وقيمتها الوصفية وإنما هو المستويات والأنساق التي تندرج فيها.

وتظهر شخصية عائشة العرجاء هذه، أول ما تظهر في الرواية، مع بداية الفصل الثاني الذي جعله المؤلف يحمل اسمها وذلك إمعاناً في إبراز أهميتها وتأكيد حظوتها بين الشخصيات العديدة التي تأهل بها الرواية. وينتهز الكاتب فرصة ملائمة لتقديم شخصيته تلك ورسم العلاقات التي تندمج فيها مع الآخرين، وذلك حين يصورها أثناء عودتها من جولتها اليومية لأحياء المدينة ومزابلها والتي تقودها، مع حلول المساء، إلى براكتها حيث ينتظرها أطفال الزقاق:

«وتراكضوا حول شبح يطلع في رأس الزقاق، والتفوا حول شبح عجوز يلتحم جلدها الشديد السمرة، بعظام هيكلها الناتئة، وقد سطرت تجاعيد الوجه وضمور الشفتين المندفعتين داخل الفكين الفارغين، اثر الكد والسنين الطوال على سحنتها. كانت طويلة القامة ينحني ظهرها تحت كيس ثقيل تخرج به فارغاً كل صباح لتنوء بثقله في عودتها وبينما كانت احدى يديها تمسك على صدرها حبلاً يربط فوهة الكيس الممتلىء على ظهرها، كانت تمسك بالأخرى قفة لا تقل عنه امتلاء، ورغم الهزال العام الذي كانت عليه العجوز، فقد كان من اليسير أن يلاحظ المرء أن احدى ساقيها أدق من الأخرى، بشكل ظاهر، ولعلها لذلك كانت ترتمي أثناء المشي خارج خط سير مستقيم، كأن إحدى ساقيها ستنفصل عن الركبة انفصالاً تاماً قبل أن تستقر على الأرض، لتتلوها الخطوة التالية في نفس الاتجاه مما يجعل صاحبتها تسير وكأنها تنط أو تحاول القفز بشكل مضحك. وكانت بين الحين والحين مضطرة إلى التوقف، لتدعم بيديها الساق المنحرفة لتأخذ من جديد خط السير الذي انحرفت عنه»[19].

(19) مبارك ربيع ـ الريح الشتوية ـ القسم الأول. الدار التونسية للنشر. 1977 ص 25.

ونعثر ضمن هذا النص الطويل نسبياً على حضور كثيف للراوي قلما تخطئه العين الفاحصة، ولكن وللتمويه على القارىء، يتخذ الراوي لبوساً متخفياً يتقي به منطقة الضوء التي تنكشف فيها هويته وتفضح تواطؤه. ويظهر ذلك في المسافة التي يجعلها تفصله عن الشخصية الموصوفة وفي استعماله الرؤية الخارجية التي تركز على ظاهر الشيء الموصوف دون النفاذ إلى خباياه أو تأويل دلالاته.

وتصل هذه الرؤية إلى حدها الأقصى من المباشرة والميكانيكية مع نهاية النص حيث ينصرف الراوي إلى الوصف الدقيق لعاهة العرجاء وطريقة مشيها، وهناك لا يمكن له أن يستمر في ادعاء الحياد أو أنه مجرد ملاحظ يكتفي بالمشاهدة. وتقوم عناصر هذه الرؤية الخارجية على جملة مبادىء ومميزات تصب كلها في النسق التقليدي لتقديم الشخصية. ويمكن أن نشرع من الآن في تناول بعضها بالتحليل على أن نعود إلى المظاهر الأخرى لحضورية الراوي كلما جدت الحاجة إلى ذلك.

ولعل أبرز تلك العناصر جميعاً هو اعتماد الراوي على مبدأ التدرج الذي يقضي بأن يجري الانتقال من العام إلى الخاص وفق وتيرة تدريجية تبدأ بظهور العجوز وهي مجرد «شبح» أو «هيكل» عام، ثم تتحول صورتها إلى كائن حقيقي له ذاته وصفاته الإنسانية الخاصة، وأخيراً يتم التركيز على عاهتها المميزة التي يعرضها لنا الراوى بأكثر ما يمكن من التفصيل والدقة.

وهذا المبدأ عام ولا يقتصر على هذا النص بعينه وإنما ينسحب على مجموع النصوص التي يهيمن عليها النسق التقليدي في تقديم الشخصيات. وهكذا تمضي رواية (الريح الشتوية) على هذا النحو من التدرج في تصوير علاقة عائشة العرجاء بأطفال الزقاق الذين كانوا يظلون ينتظرون قدومها كل مساء ليتبلّغوا مما تجود عليهم به من بقايا الطعام الذي تجمعه من قمامات المدينة:

«دفعت إليهم بجمع يديها شيئاً من محتوى القفة، يضم أنصافاً من طري الخبز ويابسه، وقشور الخضر وقطع اللحم والبسكويت، وما لا يحصى مما تقضي يومها في جمعه عن طريق التسول وتنقيب القمامات وكلما تزود الأطفال منها بشيء أذكى ذلك من حماسهم، فيعلو تهليلهم ويدرك كل من في الزقاق أن عيشة عادت من جولتها اليومية الطويلة عبر أحياء ومناطق في المدينة لا يعرفها سواها»[20].

إن مبدأ التدرج الذي ينظم تقديم عائشة العرجاء سنجده متحكماً في بناء شخصيتها

---

(20) نفس المرجع ص 26.

ودلالتها معاً، ولذلك يبدو حرص الكاتب على التزامه هنا كما لو كان ناتجاً عن خطة مدروسة وقائمة على منطق خاص يهدف أساساً إلى تثبيت النسق التقليدي للتقديم بوصفة الطريقة النموذجية الوحيدة.

وإذا كان الوصف قد تركز في جزء كبير من النص الأول على عاهة العرجاء باعتبارها الصفة المميزة لها من الناحية العضوية فإن النص الأخير قد أتى بإضافة جديدة، مميزة هي الأخرى للشخصية موضوع التقديم، وهي صفتها الاجتماعية. وهذه الأخيرة ستكون من دون شك خير من يعيننا على فهم الدور أو الوظيفة التي تنهض بها الشخصية داخل العالم الروائي.

وحتى يكون الراوي منسجماً مع خطته المعلنة ومستجيباً في الوقت نفسه لأوفاق النسق التقليدي الملمع إليه، فإنه سيسعى إلى إقامة علاقة بين الصفة العضوية والصفة الاجتماعية. وتكون تلك العلاقة بارزة بهذا المقدار أو ذاك ومبررة على نحو ما، ولا يمكننا الاعتراض على مصداقيتها لأنها ستبلور الشخصية وتعطيها بعدها الشامل. وهكذا يندمج العضوي في الاجتماعي وذلك وفق خطة محكمة تعطي لكل منهما حضوره الخاص دون أن تفقده ميزاته المشتركة، كما تقدم الدليل على خصوبة هذا الائتلاف الذي ينجح في أن يجعل من الشخصية كائناً محتملاً له ذاته وصفاته ومظهره الخاص.

وبالفعل فإن عائشة العرجاء هنا تبدو وكأنها نسيج عضوي واجتماعي متلاحم ومن طراز فريد، وذلك، على الأقل، ما تعلنه الرواية صراحة عنها في تلك الفقرات المختزلة ذات الوظيفة التلخيصية التي نصادفها مبثوتة هنا وهناك على سبيل التذكير والاستئناس ولزيادة المقروئية:

«هذه المرأة نقطة لامعة في الزقاق، بل في الحي كله: متسولة ومحسنة وخياطة متزوجة وأرملة في نفس الوقت وخير وسيط في كل أمر، وخير مطلع على كل خافية وظاهرة» ص 27.

أو كما نجد في سياق حديث الراوي عن علاقة العرجاء بصفية زوجة العربي الحمدوني: «متسولة ومجدوبة ومحسنة وخياطة وأرملة وخير وسيط في كل شيء وأنكر شر في الزقاق... بذلك كانت عائشة العرجاء نقطة لامعة في الحي...» ص 91.

وعلى هذا النحو إذن يكون الراوي قد أحكم حلقة أساسية في تقديم هذه الشخصية بفضل المعلومات الغزيرة التي عرضها عن مظهرها الخارجي واطارها الاجتماعي، وكل ذلك مصحوب بالتدخل المباشر عن طريق التفسير والتأويل مما يؤكد سلطة الراوي وهيمنته الكلية في هذا النمط من التقديم.

والملاحظ من خلال النموذجين الأخيرين أن للتلخيص فائدة كبيرة في تماسك مبدأ التدرج نفسه وفي الدفع به نحو الاكتمال كنسق مرسوم ومعترف به بين طرائق التقديم الرائجة. وما دمنا في النسق التقليدي فلا بد أن نتعرض لتلك الفقرات التي يريد بها الكاتب تسليط الأضواء على ماضي الشخصية والكشف عن الجوانب السرية في تاريخها الشخصي، ومثال ذلك قصة عائشة العرجاء مع الرجال والتي يعرض لها الراوي في شكل استذكار متعللاً في ذلك بما كانت ترويه العرجاء لجارتها صفية:

«وتنفتح صفحات غير مرئية من حياة المرأة: فكلما جمعت العرجاء مقداراً من المال، كان الرجال وسيلة الدهر الوحيدة لابتزازه منها. . . يتلونون أمامها كأصناف الحرباء، تلتـقط منهم المتسول والمريض والمشرد، تؤويه وتطعمه، ويظهر لها العطف والصفاء، بل العبودية والخضوع، حتى إذا استيقظ فيه ما لا تفهمه وما تسميه «طبيعة الرجال». . غافلها وسرق مالها ومتاعها في غيبة منها واختفى أو ابتلعته الأرض» ص 95.

إن هذه «الصفحات غير المرئية» من حياة المرأة والتي يحتال الراوي لكي يدسها تحت غطاء الذكريات ستشكل إضافة جديدة لما تردد في الفقرات التلخيصية من أن العرجاء هي في نفس الوقت متزوجة وأرملة الخ، أي أنها تجمع في شخصيتها خليطاً متنافراً من المزايا والصفات بحيث تجعلها بحق «نقطة لامعة في الحي».

وهذه الاضافة ليست من دون أهمية لأنها ستأتي لتلبي حاجة التقديم إلى التفسير والتأويل ولتدعم مقتضيات الوضوح والمقروئية الضرورية لبناء الشخصية الروائية. ولكن علينا أن نحذر الانسياق وراء ما يوهم به ظاهر النص، فتلك «الصفحات» من ماضي العرجاء، لا «تنفتح» من تلقاء نفسها، أو لمجرد رغبة الشخصية في ذلك وإنما استجابة لمبدأ التدرج في التقديم الذي يقضي، ضمن ما يقتضيه، الانتقال من العام إلى الخاص ومن المظهر الخارجي إلى المظاهر الداخلية للشخصية.

ومن هذه الزاوية أيضاً فقد أعطى هذا المبدأ الفرصة للراوي لكي يترجم مظاهر تلك الحياة الداخلية وما تنطوي عليه من ممارسات إلى مواقف ملموسة تشهد بتفرد شخصية العرجاء ونموذجيتها:

«كانت حياة المرأة مواسم مستمرة من عاشوراء إلى القديدة إلى شعبانة إلى غير ذلك من ذكريات العفاريت والشعوذة والأولياء، ولم يكن من العسير عليها أن تدبر أمر ما يلزم من ذبائح لولائم هذه المناسبات وهي التي لا تملك شيئاً وتملك كل شيء فلها أماكن وأناس

تقصدهم من أرباب الحوانيت والبيوت الكبيرة في أحياء لا تعرفها إلا هي، وبمجرد مثولها أمامهم يجعلها تعود بما تشتهي» ص 162.

هكذا تكتمل الصورة شيئاً فشيئاً كلما تقدمنا في القراءة حيث يلعب التدرج دوراً بالغ الأهمية في عملية التقديم، فمن المظهر الخارجي العام للشخصية وصولاً إلى أدق التفاصيل في حياتها الداخلية يجاهد الراوي من أجل أن يظل وفياً للتصور التقليدي الموروث، في مداه البعيد، عن الروائيين الكلاسيكيين الأوائل، والذي انتقل بصورة أكثر تعقيداً إلى الرواية العربية فالمغربية.

ولكي يفصل الكاتب في هذا الجانب الخفي من حياة العرجاء فإنه يعقد فصلاً خاصاً يضع له عنواناً شديد الايحاء: «عائشة شعبانة» يعرض فيه لجملة من الممارسات والطقوس الغيبية التي كانت العرجاء تحرص على أدائها لتثبيت مكانتها في الزقاق ولخلق المناسبة لإدخال التغيير على رتابة الحياة فيه.

«في يوم خالد مشهود من أيام شعبانة كيومنا هذا، تكون المقربات قد أعددن لها حماماً في صحن المسكن، يقام بأعداد من القصب ترص في شكل مخروطي، تغطى من الخارج بعباءات صوفية وتوضع داخلها أواني الماء الساخن والجمر... وتخرج عائشة من ذلك متلفعة السواد شعار مالك سرها «ميمون الكناوي» حتى إذا حان العصر حضرت جوقة عيساوية ليقوم كبيرهم بذبح عنز أسود شديد المراس، تشرب عائشة من دمه، وترش به سوادها لتغيب في نوم سحري لا يفسده عليها أحد، ولا توقظها منه إلا دقات البندير والقصبة عند افتتاح الحفل عند الغروب» ص 163.

إن هذه المواقف الملموسة التي ترصدها الرواية في شكل لحظات منتقاة من حياة عائشة العرجاء لا تبدو ممكنة الوقوع فحسب بل ونموذجية أيضاً في عرض صورة الشخصية في شكلها الشامل، ومن جهة أخرى فإن الغاية من التنصيص عليها هي دمج المظاهر الخارجية والداخلية للشخصية في جوهر متكامل إلى أقصى درجة من التآلف والانسجام.

وعموماً فقد نجح مبدأ التدرج دائماً في إعطائنا الانطباع بتماسك النسق التقليدي للتقديم بغض النظر عن كمية المعلومات المقدمة أو تزايدها المطرد تحت تأثير هذا المبدأ ذاته، وإذا أضفنا إلى كل هذا ذلك الحضور الطاغي لوجهة النظر الخارجية التي يتمسك بها الراوي فإننا سنقف على حقيقة البعد الأحادي الذي بوشرت به عملية التقديم، وسندرك لماذا لم تكن هذه الطريقة تتوقف عند مجرد تقرير صفات الشخصية وطبائعها وإنما تعضدها بفحص دقيق لميولها الفكرية والروحية مما يخدم احتياجات النسق التقليدي إلى العمل

الذهني المشفوع ـ وهذه نقطة ضعفه ـ بالتأويل والتفسير، على نحو ما عاينا ذلك في النصوص المعروضة أعلاه.

وهنا نلامس مبدأ إجرائياً آخر ليس أقل أهمية ولا أدنى مرتبة من مبدأ التدرج الذي يبين لنا الدور الذي يلعبه في المقياس النوعي: وهو مبدأ التحول.

وعلى سبيل الايجاز فإن المقصود بهذا المبدأ هو افتقاد الشخصية، في النسق التقليدي، إلى الصبغة النموذجية القارة، وميلها الواضح إلى التحول تبعاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد. وهذا المبدأ شبيه، في اشتغاله، بذلك الذي ألمح إليه باختين في (شعرية دوستويفسكي) عندما أكد على صفة عدم الاكتمال التي ترتكز عليها الشخصيات الروائية لدى هذا الكاتب وكيف أن الشخصية لا تتطابق أبداً مع نفسها وأن حقيقتها تكمن في عدم تطابقها مع نفسها وتجاوزها لذاتها باستمرار نتيجة الأوضاع والحالات المتغيرة التي تتقلب فيها.

ويستعمل مبدأ التحول هذا بمثابة محك لاختيار مقدرة الشخصية على التغير وقياس مدى التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية عندما تدفع بها إلى أطوار من التغيرات الطارئة والتحولات المفاجئة التي تطال مظهرها ومخبرها على حد سواء. وفي الحالة التي بين أيدينا سيمكننا الاشتغال بهذا المبدأ من معرفة طبيعة التحول الذي سيطرأ على شخصية عائشة العرجاء، كما سيسهل علينا فهم تلك العلاقة التحكمية التي تجعل من الشخصية معبراً مخلصاً عن التطور الحكائي للأحداث والتغيرات التي تلحقها.

وبالفعل فإن العرجاء تظهر، في الريح الشتوية، كشخصية أبعد ما تكون عن الاطراد والثبات، فهي تعيش على التقلب والتغير المستمر الذي أصبح صفة من صفاتها ووسيلتها إلى ترجمة التقلبات والتغيرات التي تحملها أحداث الرواية كلما خطونا نحو نهايتها، وإذا أردنا التحدث بلغة سوسيولوجيا الرواية فإننا سنقول عن هذه الشخصية بأنها تتصف بصفات استثنائية وتعكس كل المظاهر الأساسية لمرحلة معينة من مراحل تطور المجتمع المغربي، خاصة لدى الفئة الدنيا من شريحته الاجتماعية، أما تفصيل ذلك بلغة الشعرية فهو أن التغير الحكائي الذي يطرأ على الأحداث غالباً ما يجلب معه تغيراً مواكباً يلحق الشخصية التخيلية في ذاتها وفي علاقاتها بالشخصيات الأخرى. على أن التحليل النصي هو الكفيل بوضع هذا المبدأ موضع الاختبار واستخلاص النتائج الممكنة من تطبيقه، وذلك بالعمل في حدوده المرسومة له حتى تتم الافادة مما يقدمه من تفصيلات وتدقيقات حول قضايا تقديم الشخصية في الرواية.

وبتتبعنا لمسار شخصية العرجاء في اطارها الخطي وعلى ضوء هذا المبدأ سنعثر على مظاهر ذلك النمو المطرد الذي تشهده الشخصية ويكون جواباً على التحولات الطارئة على بنية المجتمع. فالعرجاء التي بدت في الفصول الأولى من الرواية مجرد عجوز متسولة مثل المئات من أشباهها في مدن الصفيح، تحسن بما تلتقطه إلى أطفال الزقاق وتُدمن على الفضول والتدخل في شؤون الآخرين ثم تندب حظها العاثر مع الأزواج الجاحدين الذين ابتليت بهم، هذه العرجاء نفسها، ستتحول، تحت تأثير الانتكاسات المتوالية التي تعاقبت عليها، إلى مجدوبة مشهود لها بإقامة الطقوس والمواسم كلما ضاقت برتابة الحياة من حولها فتولم الناس وتجعل خيرها يفيض على الزقاق بأكمله، إلى غير ذلك من الممارسات التي أفاضت الرواية في وصفها. ولو شئنا تقديم تفسير سوسيولوجي لطبيعة هذه التحولات المتواترة على شخصية العرجاء لما أعوزتنا الافتراضات والمعطيات التي تبرر هذا التقلب بين أوضاع مختلفة، وتفسر انتقالها من متسولة إلى محسنة فمجدوبة الخ.. ولكن هذا المنحى في التحليل ليس شاغلنا ولذلك سنمضي في استقصاء مظاهر التحول اللاحق بالشخصية وعرضه، كلما كان ذلك ضرورياً، على نموذج التأويل الاجتماعي المنتج الذي لا يتعارض مع التحليل النصي.

ولعل أعظم تغير ستشهده عائشة في حياتها وسينعكس أثره على سيرتها وعلاقتها بالآخرين هو تحويلها براكتها، مع مجيء الحرب وتحت ضغط ظروفها القاسية، إلى وكر للدعارة.

ولم يكن هذا التحول العميق، في وضع عائشة العرجاء وليد الصدفة أو حدثاً طارئاً لم يحسب له حساب، وإنما جاء في سياق تحول أعمق شمل المجتمع المغربي بأسره غداة الحرب العالمية الثانية، وجعله معاً وعلى التوالي، فريسة لمعاناة مضاعفة: الاستعمار والحرب. ومن الطريف أن هذه الظروف العصيبة تقترن في الذاكرة الشعبية «بعام البُون»، إشارة إلى الخطة التقشفية التي اقتضتها ظروف الحرب وأوحت إلى المستعمر بإقرار جملة من التضييقات كتقنين التزود بالمواد الغذائية وتقليص الانتاج في المعامل أو تحويلها لخدمة اقتصاد الحرب... وأكثر من هذا وذاك سدت أبواب الرزق في وجوه الفلول العريضة من العمال والمياومين وجعلت جل سكان الأحياء الفقيرة ينقلبون إلى متسولين.

وسعياً وراء إبراز العلاقة بين هذا التحول العام الذي أصاب المجتمع وانعكاسه المباشر على الشخصية ستعطينا الرواية صورة عن الوضع الذي انتهت إليه عائشة العرجاء قبيل تحولها الوشيك.

«منذ مدة طويلة كف موكب العرجاء عن أن يجذب إليه أطفال الزقاق الذي أقفر من

كثير من سكانه ومنذ بداية الحال الجديدة لم تعد جولتها اليومية تجود بشيء، بعد أن جفت روافد الاحسان وانقلب جل السكان إلى متسولين. وأكثر ما أمكن أن تحفل به سلتها منذ الأيام الأولى لهذه الحال، قشور جافة من بقايا الخضر تناقصت بدورها مع الأيام، حتى قررت عائشة أخيراً ألا فائدة ترجى مطلقاً من التجول والتسول، ما دام الرزق مستعصياً على الجميع. بيد أن ثمة أبواباً أخرى للرزق. والمستعصي قد يلين ويتيسر، وقد يدب بشوشاً حتى يطرق الباب، وما عليك، حينئذ إلا أن تفتح له الباب برفق، وتهش وتبش في وجهه. . .» 187.

لقد كانت غاية الراوي، على ما يبدو في هذا الجزء من التقديم، هي أن يضعنا أمام المنعطف الذي وجدت الشخصية نفسها فيه، وفي نفس الوقت أن يدفع بالسرد في الاتجاه الذي يجعل تحول الشخصية أمراً وارداً ومحتملاً. بيد أنه لم يكن يقف في ذلك عند حدود تقرير التدهور العام الذي لحق بنية المجتمع، وإنما كان يسعى إلى بيان انعكاسه على وضع الشخصية وعرض الأسباب الموضوعية والظروف الملموسة المباشرة التي أدت بالعرجاء إلى ما أقبلت عليه من تحول في سيرتها وتغير في ايقاع حياتها. وعلى غرار كبار مستعملي النسق التقليدي في التقديم فإن الكاتب يسوق لنا، بكثير من المهارة والحذق، فقرة تقديمية يكشف فيها عن الاهتداء النهائي للشخصية ويمهد بها لحصول التحول المنتظر في شكله الأكثر اكتمالاً وإقناعاً:

«تلك ظروف الحرب قد أقامت على ظاهر الكريان، كما أقامت في كل مكان من المدينة الموزعة معسكرات للجنود معظمهم من الأفارقة السود. وكانوا يتوفرون دائماً على ما يلزم من السجائر والحلويات وسائر مواد التغذية كما يتوفرون على النقود، ولا يحتاجون إلا إلى ركن يرفهون به عن أنفسهم عندما يغادرون المعسكر ساعات معدودات في المساء. وكان ظهور هذه المعسكرات إيذاناً بافتتاح أماكن تأويهم وتهيء لهم ما يطلبون، تتصيدهم طوعاً أو كرهاً. . .

ولعل العرجاء ترددت في أول الأمر في أن تضيف وكراً جديداً إلى ما تناثر في الحي من أوكار البغاء، رغم أسابيع وشهور من عطالتها، إلا أن بابها انفتح أخيراً للجنود والنساء أمام الاغراء» ص 187-188.

وتؤدي هذه الصيرورة التي يكشف النص أعلاه عن ملامحها إلى تأكيد الاعتقاد بأن مبدأ التحول ينظم في الوقت نفسه مجريات الأحداث والشخصيات المساهمة فيها، سواء بسواء، فما من تحول يطرأ على مصير الشخصية إلا ويكون مفكراً فيه على نحو شامل ويحظى بكافة الترتيبات التي تعود به إلى أصله من حيث هو انعكاس مباشر لجملة تحولات

عامة تلحق الوضع المحيط، دون أن تستثني الشخصية التي هي مركز الأحداث ومدارها.

وإذ يؤكد هذا النص على مقبولية الشخصية للتحول وقدرتها على الانتقال من طور لطور فإنه لا يخفى ما تحمله في داخلها من بوادر الانشطار التي تشكل تهديداً مباشراً لكيانها وتماسكها كلما أقبلت على تحول وشيك. ولعل ذلك ما يفسر حرص الراوي على التدخل بتعليقاته في كل مرة تكون فيها الشخصية أمام احتمال تحول ما، وذلك على سبيل التمهيد الحكائي، القريب الأجل، الذي يدعم احتمال التحول ويجعله ممكناً وحاصلاً بأفضل شكل وعلى أحسن صورة. وهذا دليل آخر على ارتفاع درجة حضور الراوي ضمن النسق التقليدي للتقديم وتأكيد زائد لمزاياه الظاهرة والخفية.

ومن ناحية أخرى فإن العرجاء، لما كانت شخصية متغيرة ولا تتصف بالثبات، فقد انعكست هذه الصفات على وضعها في العالم الروائي وانسحبت كذلك على العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخرى، وهنا يمكننا الادلاء باقتراح أولي مفاده أن تحول الشخصية يأتي دائماً مصحوباً، في النسق التقليدي، بتحول مواكب يلحق علاقة الشخصية بمن حولها من الشخصيات التي تدخل معها في صلات أو تربطها بها وشائج من أي نوع. ولكي لا نذهب بعيداً في الاستدلال على مصداقية هذا الطرح سنعرض فوراً لبعض مظاهر التحول الذي طرأ على علاقة العرجاء بمن يحيط بها كالجيران والأقرباء وأطفال الزقاق. فنتأمل مثلاً كيف أن الجيران، وهم الذين كانت تربطهم بالعرجاء علاقة ودية فيها صفاء واعجاب، سينقلبون عليها معترضين على سيرتها التي أثارت سخطهم عندما حولت براكتها، في هذا الظرف الدقيق، إلى وكر للدعارة ووقفت نفسها على تقديم الخدمة السرية للجنود:

«وكان لا بد أن تثور في الزقاق ثائرة بعض من بقي من سكانه الأصليين. وقال بنصغير وهو والد سبعة من ذكور وإناث منهن ثلاث في سن الزواج ويسكن براكة في أقصى الزقاق من جانبه الأسفل.

ـ العرجاء هذي فضحت زنقتنا شوهت بنا.. والله العظيم.. ص 188.

وغني عن البيان أن التغير الذي أصاب العلاقة فيما بين العرجاء وجيرانها ما هو إلا جواب واحد فقط على التحول الذي لحق تلك الأخيرة في ذاتها وسيرتها، فهناك بكل تأكيد أجوبة أخرى اتخذت لبوساً مختلفاً، وإن أقل حدة، وتجسدت في شخصيتي الجار المسعودي والابله حمادي:

«أما المسعودي الجار المباشر للعرجاء من أعلى الزقاق فقد انتهز فرصة مواتية وباعها مسكنه بثمن مضاعف ورحل بأسرته عن الزقاق. أما المسكن المجاور للعرجاء مباشرة من

أسفل فكان لأرملة مكتهلة. . . يعيش معها أخوها حمادي الذي ما لبث أن أصبح دليلاً للجنود واقفاً معظم الوقت بباب أخته وعينه على باب العرجاء. . . نظير ما ينال من خيراتها وخيرات الجنود» ص 189.

وإذا تجاوزنا الإطار العام لثورة الزقاق على العرجاء فإننا سنجد أنفسنا أمام استجابات مختلفة وأحياناً متناقضة بحسب موقف كل شخصية أو فئة من الشخصيات تجاه العرجاء. ولكن مواقف السكان الموزعة بين الاعتراض الصارم كما عند بنصغير والتهامي والسلوك الانتهازي للمسعودي وأخيراً السكوت المأجور لبقية السكان، كل ذلك لم يؤد إلى معالجة الوضع أو التلطيف من حدته وإنما أظهر لنا بأن العرجاء كانت من القوة، وهم كانوا من الضعف، بحيث استحال رد فعلهم إلى تواطؤ مدفوع الأجر بل إلى مشاركة فعلية في بعض الأحيان، وإذا أضفنا إلى هذا فتور علاقة العرجاء بأطفال الزقاق وانفضاضهم عنها بعد أن قلت مواردها ولم يعد لديها ما يغريهم بالتحلق حولها أو انتظار كرمها فإن الصورة ستكتمل عن انحلال علاقات العرجاء بمن حولها، وتصبح جواباً مباشراً على التحول الذي أصابها في شخصها وانعكس على علاقاتها مع الآخرين فأحالها من الصفاء الغامر الذي كانت تتصف به قبل مجيء الحرب إلى التشوش والتكدر الذي لازمها بعد تحول العرجاء ودخولها في خدمة الجنود على ذلك النحو المخجل.

على أن هذا المنعطف الذي دخلته علاقة العرجاء مع الآخرين لم يكتب له أن يدوم طويلاً أو على الأصح لم يكن ممكناً له أن يعمر أكثر من بضعة شهور كانت كافية لكي تستعيد فيها العرجاء مكانتها وتؤكد للجميع وفاءها والتزامها مع سكان الزقاق:

«بل إن الشهور المتتالية أظهرت أن العرجاء كانت كريمة مع الجميع ومتسامحة ومستعدة لتغمر بخيراتها كل البيوت. فألزمت أعداءها موقف الحياد، وجعلت منطقاً غريباً يزدهر بينهم وبين أنفسهم وإن كانوا في ظاهرهم لا يعترفون به: هل تؤذي أحداً منهم؟ ولئن كتب الله عليها الرذيلة فهي لا تفرضها على أحد وليس جوار الرذيلة هو الذي يعلمها بل هي في القلب. ولا بد للمرء من ثقة كاملة في أهله. وما دامت أوكار الرذيلة قد انتشرت في كل مكان، فبأي حق يمنعون ذلك عن زقاقهم وحده، أو عن امرأة بعينها ولا سيما العرجاء، ومن هذا المنطلق كانوا مهيئين لكي يعتذر كل منهم بتقاعس الغير» ص 190-191.

إن فقدان اليقين الاجتماعي الذي يشكله لنا الراوي على هذا النحو من الحوار السقراطي بين السكان سيعطينا انطباعاً فورياً، وإذن قليل الوجاهة، بأن التحول في طبائع العرجاء لا يلزم أحداً غيرها وأنه لن يجلب معه، على الأرجح، أي تحول مماثل في علاقتها

بالآخرين. بيد أن هذا الطرح المستعجل، وإن كان له ما يدعمه من معطيات آنية ماثلة في النص، فإنه لا يفلح في إخفاء حقيقة جوهرية وهي شمولية مبدأ التحول وقدرته على الامتداد أفقياً وعمودياً والانسحاب على كل مكونات البنية الروائية بدءاً بالبنية الحكائية إلى الشخصيات العوامل ثم شبكة العلاقات التي تصل بينها. ويظهر فقدان اليقين لدى السكان، تجاه العرجاء، في هذا النص، كما لو كان نتيجة حتمية لوضع اجتماعي معقد اختلت فيه المعايير وانهارت القيم وطرأت عليه تحولات في المواقف والأوضاع لم تكن منتظرة ولا محسوبة. وإذا عرضنا هذه المسألة على التحليل البنيوي أمكننا أن نفسر كيف ينتقل التحول من البنية الحكائية ليلحق الشخصيات ويغير العلاقات فيما بينها، لأن ما من تغير يطرأ على بنية الأحداث إلا وينعكس مداً وجزراً على موقف الشخصيات ويؤثر سلباً أو إيجاباً على الصلات التي تجمع هذه الأخيرة بمن يشاركها في النهوض بالسرد.

إن انتقال عدم الاستقرار من البنية الحكائية إلى الشخصية وعلاقاتها سيشكل أهم مسألة تهيمن على استعمال مبدأ التحول واشتغاله في الرواية، وفي هذا ما يدعم ذلك الطرح الذي بدأنا به هذا العرض عندما ألمعنا إلى العلاقة التحكمية التي تربط بين التطور الحكائي للأحداث وما يلحق الشخصيات العوامل من تحول في ذاتها وصفاتها وعلاقاتها.

لقد حاولنا، في الصفحات السابقة، أن نختبر المقياس النوعي وننتهجه في مقاربة طرق التقديم المستعملة في الرواية المغربية، سعياً وراء استثمار الوجاهة المنهجية والامكانات التحليلية التي يوفرها لنا أو يضعها في خدمتنا كلما لجأنا إليه. وهكذا، وفي إطار دراسة النسق التقليدي للتقديم، توقفنا عند أبرز صفتين تميزانه وهما الرؤية الخارجية والتدخل المباشر للراوي.

وإذا كنا لم نركز على الصفة الأخيرة باعتبارها علامة على الحضور الكثيف والدائم للراوي فذلك لكي لا يصرفنا البحث في مشكلات الراوي المعقدة عن الهدف الجوهري للتحليل والذي يتجه إلى قضايا تقديم الشخصية في المقام الأول. وفي نفس الوقت لم نشأ الذهاب بعيداً في تجاهل الدور الريادي الذي ينهض به الراوي ضمن هذا النسق من التقديم، وفي هذا الاطار تندرج تلك التأملات التي سقناها، هنا وهناك، بصدد حضورية الراوي واتساع سلطته وأشكال التدخل التي يقوم بها كالتفسير والتأويل وغير ذلك. ومقابل هذا الموقف من قضايا الراوي فقد جرى الاهتمام والتركيز على الرؤية الخارجية السائدة في هذا النسق وذلك من خلال البحث في المبادىء التي تنظمها وتبرزها بمظهر العنصر الأساسي في عملية التقديم. ومن زاوية منهجية بحتة وجدنا أنه من المناسب الاقتصار على مبدأين اثنين برسم التمثيل لمظاهر هذه الرؤية وهما مبدأ التدرج ومبدأ التحول، ولم يكن من العسير

علينا، بعد ذلك، وضعهما موضع الاستخدام الاجرائي المنتج للدلالة، خصوصاً لما كان المتن الروائي، موضوع الدراسة، من الخصوبة والثراء، بحيث يضع رهن اشارتنا جميع عناصر التثبت وكل ما نحتاجه من مواقف وأعراض حكائية وشواهد ثمينة.

وقد تبين لنا، منذ المرحلة الأولى التي باشرنا فيها العمل، بأن مبدأ التدرج سيشكل التجسيد النموذجي لطريقة التقديم في عموم النسق التقليدي ويكون المظهر الأكثر استجابة لأوفاقه المرسومة في تقديم الشخصيات الروائية.

فمن أواليات مبدأ التدرج أنه يقتضي، أثناء تقديم الشخصية، الانتقال بالوصف من العام إلى الخاص، ومن المظهر الخارجي إلى المظاهر الداخلية للشخصية والعلاقات التي تنسجها مع الآخرين، وذلك وفاء من هذا المبدأ للتصور التقليدي الموروث في أساليب التقديم. وينبغي الاعتراف بأن الاشتغال بهذا المبدأ قد أتاح للخطاب التقليدي حول الشخصية أن يكتسب منطقه الخاص وأن يعطينا الانطباع بتماسك النسق التقليدي والتحامه الداخلي. وإذا كان من الصعب استخلاص نتيجة عامة من استعمال هذا المبدأ وإنتاجيته في التحليل فلا أقل من أن نعترف له بالكفاية الاجرائية التي يتوفر عليها ويضعها في متناول البحث وفي خدمة أهدافه المعلنة. وقد وقفنا بالفعل، وبواسطة التحليل النصـي المحايث لنموذج شخصية العرجاء في (الريح الشتوية)، على مقدار ما يتضمنه مبدأ التدرج هذا من خصوبة نقدية ومقدرة على الاستنتاج، وهاتان الميزتان يستمدهما، هو نفسه، من جماليات النسق التقليدي في تقديم الشخصيات ويجعل تحقيقهما من مهامه الأولى.

أما مبدأ التحول فهو مكون أساسي آخر للرؤية الخارجية المتحكمة في بناء الشخصية، وقد قصدنا به افتقاد الشخصية، في النسق التقليدي، إلى الصبغة النموذجية القارة وميلها إلى التحول تبعاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد. وقد بدا هذا المبدأ، في التحديد الذي أعطيناه له، كمحك لاختبار مقدرة الشخصية على التغير وقياس التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية، وكأن الغاية منه هي معرفة طبيعة التحول وفهم تلك العلاقة التحكمية بين تحول البنية الحكائية للأحداث وتحول الشخصيات، وبعد استقصاء شامل لمظاهر التحول في شخصية العرجاء وعرضها على التحليل البنيوي ثم على التأويل الاجتماعي المنتج، الذي لا يتعارض مع التحليل النصي، توصلنا إلى جملة حقائق نوجزها، برسم الاختتام، فيما سيلي:

إن وظيفة مبدأ التحول الأساسية هي ترجمة التغيرات الحاصلة في البنية الحكائية إلى تغيرات في البنية العواملية للشخصيات، ومن هنا شمولية مبدأ التحول وقدرته على الامتداد

أفقياً وعمودياً والتحكم في بنية الأحداث وبنية الشخصيات بل وفي مجموع مكونات البنية الروائية. والشاهد على استقامة هذا الطرح نجده ماثلاً في النص المدروس، فما كان يحصل في البلاد من أحداث وتحولات (الاستعمار والحرب) سينعكس على سكان الزقاق (التسول والتشرد)، وستكون العرجاء الوحيدة من بينهم التي ستختار، وبعد صمود طويل، طريقاً آخر هو المتاجرة في النساء مع الجنود، أي تحولاً مختلفاً سينتقل أثره مباشرة إلى علاقاتها بالسكان التي سيعتريها فتور ثم يحصل التنازع والعداء وأخيراً تعود إلى فتورها فسكوت منهم مأجور أو يكاد. وعلى هذا الايقاع تتوالى التحولات تباعاً على عدة وتائر لا يعوقها شيء في تحققها وانتقالها المنتظم من الأحداث إلى الشخصيات فالعلاقات الناشئة بينها، ولا يعود هناك مكان للاهتداء النهائي للشخصية أو لاستقرارها في وضع ثابت لا تحيد عنه، لأنها ستظل عرضة للتغيرات والتقلبات حتى آخر صفحة من الرواية، ولأن اكتمالها سيكون فيه موتها كما عبر باختين بصدد شخصيات دوستويفسكي.

وأخيراً فليس المهم هو الطريقة التي تقدم بها الشخصية في الرواية[21]، وإنما الفائدة التي يجنيها الكاتب من وراء استعمالها، أي قدرتها على جعل العالم التخيلي متلاحماً ورؤية العالم مقنعة، فكل صيغة من التقديم يمكنها أن تنتج عملاً قوياً وذا دلالة إذا هي استثمرت على النحو الأفضل، وفي ذلك فليتنافس الروائيون.

---

(21) Bourneuf. p. 205.

III - بصدد الاسم الشخصي في الرواية

يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها، ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذن فهو يتحدد بكونه اعتباطياً، إلا أننا نعلم أيضاً أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة ولذلك فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته[1] .

ومن الواضح أنه ليس هناك ما يجبر الروائي على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فهو بإمكانه مثلاً أن يطلق عليهم ألقاباً مهنية (الأستاذ - المقدم - الخماس) أو يعيّنهم بألفاظ القرابة (الأب - العم - الجد إلخ . .)، كما يكون في وسعه كذلك أن يسمّيهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاولي - التطواني - الحسناوي) بل إننا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم (العرجاء - الأبله - بو رأسين إلخ . .) أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، وأخيراً فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية.

وفي الجملة فإن معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي قد أصروا على أهمية

---

(1) Ph. Hamon. Pour un statut... p 147.

- وفيما يرويه هامون فإن بروست كان قد حلم طويلاً باسم جيرمانت قبل أن يختاره لبطلته، وكان زولا يختبر لائحة من الأسماء قبل أن يستقر على واحد منها يكون قد راقه إيقاعه ومخارج حروفه، ويورد ويليك في (نظرية الأدب) ببلوغرافية للدراسات المقامة حول تسمية الشخصيات في مؤلفات ديكنز وهنري جيمس وبلزاك وغوغول أنظر (نظرية الأدب) الترجمة العربية ص 449 .

إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص. وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لا بد وأن تحمل اسماً، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى، لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الإسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها وتقود القارىء في قراءته للرواية[2].

وهناك تعليل أفضل وربما أكثر إقناعاً عن أهمية الاسم يسوقه أولئك الذين يطابقون بين تحديد معالم الشخصية ومسألة تعريف الفرد وذلك عندما يربطون، ربطاً منطقياً، بين الشخصية واسم العلم الذي يدل عليها ويحاولون، مثلما فعل أيان وآت، أن يدرسوا «الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية»[3].

وفي الرواية المغربية، من الستينات إلى الآن، سنصادف منظومة من الأسماء غاية في التنوع والاختلاف ولا تكاد تربط بينها صلة ما. فنحن نعثر على شخصيات تحمل أسماء ذات طابع تقليدي وتنتمي إلى عالم الماضي بما يعنيه ذلك من عتاقة وتجاوز من قبيل باسو والتهامي وعقا إلخ.. كما نجد أسماء كثيرة مطابقة لأسماء الأشخاص في واقع الحياة الاعتيادية المعاصرة كحميد وعزيز وإدريس. وهناك أسماء واسعة الانتشار كمحمد وإدريس وفاطمة، وهناك أخرى قلما نصادفها في الوقت الراهن مثل قدور وحمو وغنو وهنية إلخ. بل إننا نصادف في بعض الروايات أسماء مستوردة وذات نكهة شرقية (مثل فؤاد وجليل ونعيم) أو غربية (مثل مارية وموريتو).

وقد بدا لنا أثناء الاشتغال على أسماء الشخصيات أنه من الطريف أن نقدم على محاولة لرصد نسبة تواتر الأسماء في الرواية المغربية وذلك للوقوف على درجة ترددها في المتن الروائي ومعرفة إن كانت هناك بعض الأسماء تستعمل أكثر أو أقل من غيرها. وبالرغم من صعوبة هذا العمل وافتقادنا للوسائل الضرورية لإقامة جرد دقيق، قدر الامكان، بأسماء

(2) Charles Grivel: Production de l'interet romanesque. p. 120.

(3) أيان وات: ظهور الرواية الانجليزية. نصوص من كتاب the rise of the novel ترجمة ملخصة لـ. د. يوئيل يوسف عزيز. الموسوعة الصغيرة ع 78، العراق 1980 ص 18.

الشخصيات في جميع روايات المتن المدروس فقد بذلنا مجهوداً، لم يكن يسمح به لا الوقت ولا المجال، في إحصاء أسماء الشخصيات وترتيبها في جداول وتوصلنا من خلال ذلك إلى بعض النتائج التي نعتبرها عاجلة وأولية ولكنها تظهر معبرة عن الاتجاه العام الذي يحكم تعاطي الخطاب الروائي مع الأسماء الشخصية. ومن ذلك أن معظم الأسماء التي يخلعها الكتاب المغاربة على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية، مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام(4) . ولعل في هذا ما يفسر التفوق الساحق لاسم (محمد) الذي يأتي على رأس القائمة من حيث عدد المرات التي تكرر فيها في المتن الروائي (تكرر عشر مرات في عشر روايات وهو رقم قياسي) يتبعه في الدرجة اسم ادريس الذي تكرر ثمان مرات، ثم تتعاقب أسماء علي وعباس وسليمان وإبراهيم وعلال وبوشعيب، وجميعها أسماء لرسل وأولياء وأبطال بكل التأكيد اللازم، ومعدل تكرارها من مرتين كحد أدنى إلى أربع مرات كحد أعلى، أما أسماء الشخصيات من النساء فتتصدر اللائحة فيها أسماء فاطمة وفاطنة، تتكرر كل منهما ست مرات ثم خديجة أربع مرات ومريم ثلاث مرات إلى أسماء مثل عائشة ونعيمة وثريا ومعدل تكرارها بين مرتين وثلاث مرات.

ومن الملاحظات الأخرى التي خرجنا بها من قراءة ذلك الجرد الاحصائي بأسماء وأعداد الشخصيات أن هنالك كتاباً يتميزون باستعمال عدد كبير من الشخصيات في رواياتهم، وهناك آخرون يتصف تعاملهم مع الشخصيات بالاقتصاد وملازمة الحد الأدنى، أي الاقتصار على أقل عدد ممكن منها. وبين أولئك وهؤلاء تقوم طائفة من التنويعات على هذا المحور أو ذاك، وتبرز الطابع المتغير للتعاطي الكمي الصرف مع الشخصيات.

ومن الأوائل عبد الكريم غلاب الذي استعمل قرابة الثلاثين شخصية في (دفنا الماضي) وقريباً من هذا العدد في (المعلم علي) وهو بذلك يقوم كنموذج الروائي الأكثر ميلاً إلى التعامل مع الشخصيات وفقاً لمبدأ الكثرة، ويشاركه في هذا الموقع، إلى حد ما، مبارك ربيع الذي يفوق عدد الشخصيات لديه في رواية (الطيبون) العشرين شخصية ويكاد يضاعف من هذا العدد في (الريح الشتوية) وفي روايته الأخيرة (بدر زمانه) بقسميها، وتبقى روايته (رفقة السلاح والقمر) النموذج الأقل تغليباً لجانب الكم في استخدام الشخصيات إذ لا يتعدى عددها العشرة.

---

(4) ملاحظة ساقتها باحثة أمريكية (رئيسة قسم الأنتروبولوجيا بجامعة برنستون) بصدد نظام الأسماء والألقاب في المجتمع المغربي. نموذج صفرو. في الكتاب الجماعي (المعنى والنظام في المجتمع المغربي) كامبريدج 1979 . عالم الفكر العدد 3 - 1983 . ص 289 .

أما العروي وزفزاف فهما أقل انتظاماً وأكثر تقلباً بهذا الخصوص، فبحسب كل رواية وما تقتضيه بنيتها الحكائية من ممثلين وعوامل يختلف عدد الشخصيات، ففي الغربة كما في المرأة والوردة والأفعى والبحر ينخفض هذا العدد إلى الحد الأدنى (وهو في تصورنا عشر شخصيات للرواية الواحدة) بينما يرتفع عددها بما لا يقاس في روايات اليتيم وقبور في الماء حيث يتضاعف نسيج شبكة الشخصيات وتتعدد عناصرها.

ومن هؤلاء الروائيين جميعاً ينفرد محمد عزيز الحبابي بوضعية خاصة تجعله يقف في الطرف المقابل لمستعملي مبدأ الكم في تناول الشخصيات، وذلك لاتباعه طريقة تتسم بالاقتصاد في التعاطي معها، فعدد الشخصيات في كلتا روايته، إكسير الحياة وجيل الظمأ، لا يتجاوز الحد الأدنى إلا قليلاً، ومن ثم فهو يمثل نموذج الروائي الذي يأخذ بالتصور النوعي، دون الكمي، في استخدام الشخصيات.

وبالرغم من أن المعطيات المعروضة ضمن هذه الملاحظة ليست لصيقة بموضوع أسماء وألقاب الشخصية ولا تدخل في باب التسمية بوجه عام فإن الإدلاء بها، هنا، في سياق جرد المعطيات الاحصائية، له ما يبرره، ولا أقل من أنه يساعدنا على تكوين فكرة أولية عن الاستخدام الذي يتخذه الروائيون المغاربة بالشخصيات التخيلية، ويفتح أمامنا أماكن ومجالات للتحليل كانت، من قبل، موصدة.

وقد سقنا هذه المعطيات على سبيل الاستقراء لا غير، ولم يكن في حسابنا، لاو في مقدرتنا، أن نضعها موضع التأويل تجنباً للسقوط في النزعة التجريبية التي، وهي تستثمر الافتراضات الفورية، تصل دائماً إلى نتائج أكثر استعجالاً بحيث تظل بحاجة متزايدة إلى الدقة والمصداقية وجميع عوامل الصمود.

وإذا استثنينا هذه الملاحظة الأخيرة التي تعرضنا فيها لأعداد الشخصيات وحجم استعمالها لدى الروائيين فإن معظم الاستنتاجات التي يمدنا بها الجرد الاحصائي لتوزيع الأسماء تسير في اتجاه تأكيد أهمية اسم الشخصية وتنوع المصادر والأنساق التي يندرج فيها.

وفي الجملة فقد اتجهت الرواية المغربية في مسألة التسمية إلى أحد اتجاهين. فهي قد استعملت الأسماء التقليدية كما استعملت الأسماء المطابقة لواقع الحياة الاعتيادية على درجة متساوية تقريباً، ولم تشذ عن هذه القاعدة سوى في حالات نادرة لا يعتد بها كتغليب الأسماء ذات الإيقاع المشرقي في رواية (ضحايا حب) أو ترجيح الأسماء البدوية كما في (قبور في الماء) وروايات أحمد زياد. ومع أن عمر الرواية في المغرب قد شارف الربع قرن

فإنها لم تتخل قط عن هذا التنوع بل حافظت عليه وقوّت من بروزه، ففي الرواية المغربية نعثر على جميع الأنواع الممكنة من الأسماء، فعدا تلك الأنماط التي وقفنا عليها لما تمثله من شيوع وتواتر، هناك أنواع أخرى أقل تردداً، في المتن الروائي، من غيرها ولكنها موجودة بنسب مهمة تجعلها تحتل المرتبة التالية للأسماء التقليدية المألوفة (أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام).

ومن ذلك مثلاً الأسماء المرتبطة بالتوزيع المكاني ونقصد بها تلك الأسماء التي ترتبط بالموطن أو القبيلة التي تنتمي إليها الشخصية كالتدلاوي والتطواني والمذكوري والطنجاوي إلخ، وكلها تحيل على المنطقة أو المدينة التي تنتسب إليها الشخصية. وهذا النمط من الأسماء يلغي الأسماء الشخصية ويحل محلها في الوظيفة والدلالة، ويمكن أن نعثر ضمنه على تنويعات كثيرة بحسب الأوضاع المختلفة التي يأتي عليها في الروايات. ويصنف هامون هذا النوع من الأسماء المرتبطة بالمكان في خانة الأسماء ذات «الشفافية المورفولوجية» أي تلك الأسماء التي ينشئها الكاتب بالوسائل الاشتقاقية المعتادة مما يجعل القارىء يتعرف بسهولة على العناصر المكونة لها[5] .

وهناك الأسماء التي تكون قد خضعت لبعض التحولات التلفظية كالتحوير والتصغير من قبيل كريمو وفيطونة وأحمامدو، أو الأسماء المجزوءة كسوسو وفيفي وما شابه ذلك من مظاهر التحريفات الاسمية الماثلة في المتن الروائي والتي ترفد مبدأ التنوع وتعطيه أسباب الوجود. وتأتي جميع هذه الأسماء، في الغالب، منفردة، أي بمثابة الاسم الشخصي المجرد من أي لقب أو سواه، وهنا نقع في صلب ملاحظة كان أيان وات قد أبداها حول اختلاف تسمية الشخصيات في الروايات التخيلية، وذلك أن الإنسان يحمل، في العادة، اسماً شخصياً ولقباً يزيده تمييزاً، بينما معظم الروائيين لا يلتزمون بهذا المبدأ ويخلعون على شخصياتهم أسماء مفردة على نحو ما عاينا ذلك في الرواية المغربية من خلال الجرد الأولي الذي أعددناه بأسماء الشخصيات.

على أن ملاحظة وات هذه لا تنسحب على مجموع شخصيات الرواية المغربية وإن كانت تشكل عنصراً مشتركاً بين طائفة كبيرة منها، ودليلنا على هذا الدفع أن هناك عدداً من الشخصيات تحمل اسماً ثنائياً قد يأتي هو نفسه، في بعض الأحيان، مرفوقاً بلقب مهني أو اجتماعي مما يجعل الاسم ثلاثياً بامتياز[6] . وقد قلنا بأن الاسم المفرد هو المهيمن في

(5) Hamon, pour un statut... p. 148.

(6) ربما أمكن تفسير غياب الاسم الثلاثي في الرواية المغربية بالرجوع إلى الحالة المدنية للأشخاص المغاربة في الحياة العامة حيث لا نعثر على الأسماء الثلاثية إلا في حالات نادرة.

الرواية المغربية لأن تلك هي الصفة الغالبة عليه، ولكننا تركنا مجال الاستدراك مفتوحاً أمام الاستثناءات التي تخرق قاعدة الافراد وتتجاوزها إلى التثنية والتثليث، وذلك عن طريق مضاعفة الاسم الشخصي بلقب يرتبط بمهنة أو حرفة معينة كما هو الحال في أسماء مثل المعلم التدلاوي والفقيه الرافعي البروفسور جسوس إلخ، أو تثليثه بإضافة لفظ تشريف كسيدي ومولاي والشريف، أو بلفظ يفيد التراتب الاجتماعي والديني ويخلع على بعض الشخصيات المهمة مثل الحاج محمد التهامي في دفنا الماضي أو الحاج ميمون الركراكي في رفقة السلاح والقمر أو سواهما من النماذج التي تأهل بها الرواية المغربية بوجه عام.

«ولعل من أهم الوظائف التي تؤديها تلك الأسماء والألقاب الى جانب دورها في تحديد شخص بعينه من بين أشخاص آخرين يشاركونه نفس الاسم الشخصي - هي أن بعضها قد يضفي على الشخص أو يؤكد فيه سمة معينة، وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص. وهي بذلك تؤدي دوراً هاماً في تحديد الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها هذا الشخص، وما ينبغي أن يراعيه الآخرون في سلوكهم وتصرفاتهم إزاءه»[7].

وهناك مظهر آخر للتنوع الذي تأتي عليه أسماء الشخصيات في الرواية المغربية نقف عليه في الجرد الاحصائي وهو وجود بعض الأسماء الأجنبية التي تشترك، في صيغة الأفراد، مع عموم الأسماء المحلية التي أتينا عليها، وإطلالة سريعة على جدول أسماء الأجانب تؤكد لنا هذا الانطباع وتزيد في ترسيخه:

- مريبطا - تمارا - كاري (الأفعى والبحر).
- سوز - جورج - آلان - بابارا - بيير (المرأة والوردة).
- لارة - يوليوس (الغربة).
- مادلين - فرانسوا (دفنا الماضي).
- رامونا (بامو) إلخ.

وهنا أيضاً لا بد من وجود بعض الاستثناءات التي تخرق قاعدة الأفراد من قبيل إرفاق الاسم الشخصي الأجنبي بلفظ يثنيه ويفيد الجنس كمسيو ومدام أو الآنسة:

مسيو آرنو (الريح الشتوية).
مسيو هنري (المعلم علي).
مدام جيرمان (اليتيم).

---

(7) المعنى والنظام في المجتمع المغربي، مرجع مذكور ص 289 - 290.

الآنسة بوديه (المغتربون) إلخ . . .

وهكذا فمعظم الأسماء التي تخلع على الشخصيات في الرواية المغربية تأتي بصيغة الإفراد إلا في حالات استثنائية لا يعتد بها، وهذا الوضع الخاص يجعلنا نستعيد، مرة أخرى، ملاحظة أيان وات بخصوص ابتعاد أسماء الشخصيات التخيلية عن واقع الأمر في الحياة الاعتيادية التي يتوفر فيها الأشخاص على اسم مؤلف من اسم شخصي ولقب عائلي[8] .

وإذا تركنا صفة التنوع التي وقفنا على بعض ملامحها في الأمثلة المعروضة، وإلى جانبها صيغة الإفراد المميزة لورود اسم الشخصية في الرواية فإننا سنواجه مظهراً ثالثاً وأخيراً بهذا الصدد وهو الشمول في الاستعمال الاسمي ، ونقصد بذلك عدم اقتصار نمط من الأسماء على شخصيات بعينها أو على نصوص مخصوصة وإنما انسحاب جميع أنماط الأسماء على مساحة الانتاج الروائي بأكمله لا فرق في ذلك بين قديمه وجديده، ولا بين الشخصيات المسنة وتلك التي لا زالت في مقتبل العمر إلخ . . .

ويبرز هذا المظهر الشمولي بصورة أكثر وضوحاً من خلال جداول الشخصيات في كل رواية على حدة، إذ نلاحظ لدى معظم الروائيين ولعاً خاصاً بتوزيع جداول الأسماء التي يشتغلون عليها بحيث يجعلونها تتسع إلى الحد الأقصى من الأنماط والأنواع الاسمية، فهناك الأسماء النادرة والمألوفة، الصحيحة والمحورة، المحلية والأجنبية، المنسوبة للمكان وذات الايقاع المجازي وغيرها مما لم يخطر على بالنا من التنويعات الاسمية التي يجري استعمالها استجابة لمبدأ الشمول الملمع إليه.

لقد حاولنا في الصفحات السابقة أن نلم ببعض التخريجات الأولية التي يسعفنا بها الجرد الإحصائي بالشخصيات وأسمائها ضمن الرواية المغربية، وكانت الخلاصة التي انتهينا إليها من دراسة تلك الجداول تتحدد في وجود ثلاثة مبادىء عامة تنظم تعامل الروائيين مع اسم الشخصية وتخبرنا عن كيفية إعداده وطريقة اسناده والدلالة به، وهذه المبادىء، كما وقفنا عليها ترتيباً، هي التنوع في الاختيار والاتيان في صيغة المفرد وأخيراً الشمول في الاستعمال.

ومع أنه لا يمكننا أن نستنفد كل الملاحظات حول جدول الشخصيات في هذا الأمد القريب أو أن نختزلها إلى مبادىء محدودة ومنتهية فإن الحاجة إلى التقدم في دراسة اسم الشخصية تحثنا على الانتقال إلى مجال آخر لارتياد أفاق جديدة بذلك الخصوص.

---

(8) أيان وات. ظهور الرواية الانجليزية. مرجع مذكور ص 19 .

ولعل من أبرز هذه الأسئلة التي تنتظر الطرح تلك المرتبطة بصورة الأسماء والألقاب ـ أو ما يحل محلها ـ والكيفية التي تظهر عليها في المتن الروائي، أي التساؤل حول الوضع النصي الذي يتخذه الاسم الشخصي من حيث الوضوح والغموض أو الثبات والتغير وذلك في محاولة للوقوف على مظاهر الالتباس والتشوش التي قد تكتنفه وتعوق مقروئيته.

وسنبدأ أولاً بطرح مسألة غموض اسم الشخصية لأنها الأكثر إثارة للاهتمام في هذا المضمار بسبب أن الروائي هو أول مَنْ يحدس ذلك الغموض ويحاول تلافيه بجعله موضوعاً للتأويل وإبداء الإيضاحات فيتخذ منه مناسبة لاستعراض قصة ذلك الاسم والملابسات التي أدت إلى خلعه على صاحبه، وتنتهي مثل هذه الحكايات عادة بالقول: «ومنذ ذلك اليوم سمي هذا الشخص (أو هذا المكان) بكذا. . .»(9) . ومن السهل اقتناص نماذج من هذه الحكايات التي تستجيب للوصف المذكور والتي يحرص الكتاب على التمهيد بها عند إيراد اسم يحتمل أن يكون غامضاً أو ذا إيقاع غريب أو حتى قليل الوضوح قياساً لعموم الأسماء. ونعثر على حالة مطابقة لهذا الوضع في كل شيء ضمن رواية الأبله والمنسية وياسمين حيث يعرض لنا الراوي قصة تسمية البطل بالأبله، فبعد أن ولد الأبله احتار الناس في تسميته لأنه ليس ذكراً ولا أنثى: «قال طفل خبيث:

ـ نسميه الولد البنت أو البنت الولد.

فضحكوا، فقال آخر: ـ نسميه الأبله، فهو لا يعرف ما يقول.

أكد آخر ـ نسميه الأبله، فهو لا يشبهنا في شيء.

فسمي الأبله منذ ذلك اليوم الذي ولد أثناءه وتناسى الناس الاسم الذي أطلقه عليه أبوه» ص 61 .

هكذا إذن، لا تأتي الشخصيات بأسماء غريبة دون أن تقدم الرواية تأويلاً إضافياً لوجودها، ويتخذ التأويل شكل الحكايات في معظم الأحيان أو يكون تطويراً لملفوظات حكائية لصيقة بدلالة ذلك الاسم، ومن ذلك مثلاً الحكاية التي يسوقها غلاب في دفنا الماضي لملء الفراغ الدلالي الذي كان يخشى أن يخلفه تقديم اسم بوراسين مجرداً من أي توضيح:

«محمد بوراسين: كان يشعر بنقص مروع من ضخامة رأسه واستطالته، ولكن هذا النقص لم يكن يرتد إلى نفسه بالخيبة أو الخوف من المجتمع أو الانطواء على النفس، بل كان يعوض النقص فيجعل منه مجال إعجاب وإثارة، ورأس محمد كان كل يوم يبتدع قصصاً

---

(9) Hamon. p. 149.

وحكايات عن رأسه الكبيرة الضخمة، هي قصص تثير الضحك ولكنها في نفس الوقت تثير الإعجاب بمحمد، وتحببه إلى الزملاء، وتجعل من هذه الرأس الضخمة مفخرة لا منقصة» ص 90 . وعلاوة على هذا التوضيح الحكائي الضافي الذي أعاد إلى اسم بوراسين وضوحه ضمن سياق الرواية فإن غلاب يضع هامشاً، لا يخلو من دلالة، لهذا الاسم في أسفل الصفحة يقول فيه «بوروسين»: «أبو رأسين» كنية يطلقها الأطفال على كل ذي رأس كبيرة أو مستطيلة».

إن هذا الحرص الزائد، من جانب غلاب، على الوضوح والمقروئية وعدم مساومته في الإدلاء بالتوضيحات الكاملة بصدد الاسم المعروض، كل ذلك يمكن أن يفهم في إطار النزعة الواقعية في الرواية العربية التي تشبع بها الكاتب ومارس بعض أوفاقها وإن بطريقته الخاصة، كاستعماله للعلاقة التواردية، مثلاً حين جعل اسم بوراسين يشير إلى مزاج الشخصية فلم نعد ندري ما هو مصدر الغرابة أهو الاسم المشتق من الرأس الضخمة أم هو الموقف الساخر الذي يتخذه منها صاحبها؟

وفي رواية الريح الشتوية يطلق الناس على واعظ وطني اسم العالم، فيتم تقديم ذلك الاسم تحت غطاء حكائي متدرج ينتهي بإعلان أصل التسمية: «لم تتضخم حلقة الرجل بسرعة كما يتضخم غيرها. ولكن الناس ما كادوا يألفون حديثه حتى أطلقوا على بقعته (حلقة العالم) وأصبح لفظ (العالم) على كل لسان»[10] . ونلاحظ هنا أن الاسم يقيم مع الشخصية علاقة سببية ترابطية لأن دلالة الاسم هي التي ستحدد دلالة الحدث الذي تقوم به الشخصية حاملة الاسم[11] فشخصية العالم في الريح الشتوية لم تأت لتنشر المعرفة الأخروية أو لتعمي الناس عن رؤية واقعهم وإنما كانت تسعى إلى «إثارة عقول الناس من غفوتها، وتوحيد قوتهم لعمل جليل، تنبيههم إلى ما يدور حولهم من تدجيل وإلى المستغلين والمرتزقين بالدين ومساعدي الاستعمار» ص 67 (الريح الشتوية).

وفي جميع الحالات، وسواء كانت العلاقة التي تجمع بين الاسم والشخصية علاقة تواردية صرفة كما في مثال بوراسين، أو جاءت سببية ترابطية كما في مثال العالم، فإن الشيء المؤكد هو أن رسم اسم الشخصية يكون مفكراً فيه بدقة من طرف الروائي، ويكون هذا الأخير مدفوعاً بهاجس تحقيق الحد الأقصى من المقروئية حتى ولو كان ذلك بإعداده لبرنامج حكائي يستعمله لسد حاجة الاسم إلى الوضوح والمدلولية، ومن هنا تلك الحكايات

---

(10) الريح الشتوية. الطبعة الأولى. تونس 1977 . القسم الثاني ص 65 .

(11) Todorov et Ducrot. p. 292.

التي تروى حول أصل بعض الأسماء والملابسات التي رافقت وضعها، وتكون في الأصل تطويراً لجناسات لفظية يعتبرها شلوفسكي حوافز ذات صياغة لسانية[12] .

إن تفكير الكاتب بالأسماء التي يطلقها على شخصياته أمر مستحصل بداهة لأنه يدخل في صميم واجباته تجاه العالم التخيلي الذي ينشئه، ولكن الروائي قد يذهب، في بعض الأحيان، إلى أبعد من مجرد التفكير في اسم الشخصية أو في الصورة التي يجب أن يأتي عليها في النص، ومن ذلك مثلاً إيراده لمادة حكائية إضافية تمهد للاسم أو تعلق عليه زيادةفي المقروئية وتبديداً للغموض الذي يمكن أن يكتنف رسمه أو دلالته ضمن الخطاب الروائي. وقد وقفنا، فيما تقدم من الصفحات، على نماذج من تلك الحكايات المرتبطة بالاسم الشخصي، ولا نريد أن نختتم حديثنا حول هذه التأويلات الإضافية التي ترافق خلع الأسماء على الشخصيات دون أن نؤشر على مظهر يشكل تنويعاً على هذا المنحى في التأويل وهو جعل الاسم موضوع نبوءة يترتب عنها إسناد اسم معلوم إلى الشخصية:

«زارت أمه الموسم وذهبت عند الشواف وهي حامل في الشهر الثالث فرأى في الرمل أنه سيكون ذكراً ويكون فقيهاً يسمى باسم الوالي الصالح. . وفعلاً قبل الوضع بأيام مات أبي وسمي باسمه وصدق كلام الشواف. ودفنت آلام المصران في ضريح مولاي شعيب»[13] .

لقد اختار الراوي الاتيان بهذا السرد الرسولي(*) لأجل أن يوهمنا بـأن بطل رواية الغربة ما سمي بإدريس إلا لأن الشواف قد تكهن بـذلك أو لأن المصادفات شاءت أن تحقق، بموت الجد، أمنية الوالد في أن يسمى طفله باسم أبيه. وهذا الموقف من الكتاب يتضمن قدراً كبيراً من الإيهام بالواقع الذي يتجسد خاصة في إلحاحه على مفهمة الاسم قبل وضعه وإسناده إلى الشخصية المراد خلعه عليها. وفي اتخاذه سبيل العلاقة التنبئية التي تنتقل بالاسم من مجال الاعتباطية حيث عدم التطابق بين الدال والمدلول إلى طور المنطقية التي تسعى إلى إيجـاد تناسب بين الأسماء ومسمياتها.

إن هذه الأسماء ذات الكثافة الحكائية تشتغل كما لو كانت اختزالاً للبرنامج الحكائي وتوجيهاً لها نحو انتاج شفافية معينة، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة التي تقيمها مع المسمى ـ علاقة تواردية، ترابطية أو تنبئية ـ فإنها ستشكل عنصراً هاماً في مقروئية السرد لأنها

---

(12) يتحدث شلوفسكي عن نوع من القصص القصيرة تكون في الأصل تطويراً لحكايات تروى حول أصل بعض الأسماء والملابسات التي وضعها ف. شلوفسكي. بناء القصة القصيرة والرواية. نظرية المنهج الشكلي تـ: إبراهيم الخطيب ص 124 .

(13) الغربة، ص 115 .

(*) Récit prophétique

تنجح دائماً في الاندماج ضمن البنية الحكائية الشاملة للعمل وتمدها بكل ما هي في حاجة إليه من الوضوح والشفافية.

والمسألة الثانية التي سنحرص على إثارتها خارج جدول الشخصيات هي كذلك لصيقة بموضوع غموض الاسم والكيفية التي يستعيد بها وضوحه، وتتعلق بالتحولات التي تلحق صورة الاسم من جراء التقلبات التي يكون عرضة لها في المتن الروائي والتبريرات المختلفة المعطاة لتسويغ ذلك التحول وفرضه على الاسم.

ومنذ البداية علينا أن نستبعد كل المشكلات المغلوطة التي تصادفنا في هذا الاتجاه، فالشخصيات لا تغير أسماءها من تلقاء نفسها أو لمجرد الرغبة العابرة للكاتب في ذلك، وهذا ما يفسّر كوْن التحولات الطارئة على اسم الشخصية تأتي مصحوبة غالباً، بتفسير للدوافع والبواعث التي أدت إلى التحول، وتكون تلك التفسيرات في معظم الأحوال عبارة عن ملفوظات حكائية ينظمها قانون السبب والنتيجة، فهي، لكي تتلافى ما يمكن أن يحدثه ذلك التغيير في اسم الشخصية من تشوش، في ذهن القارىء، تكون مضطرة إلى استدعاء عبارات مقولبة خاصة تستعمل لغرض تبرير تحول الاسم وبيان الأسباب الكامنة وراء حدوث ذلك. ونجد نماذج من هذه العبارات في الرواية المغربية كما عند غلاب في دفنا الماضي حين يتحدث عن تحول اسم الطفلة الخادمة من عائشة أيام كانت حرة مع أهلها إلى جوهرة لما أصبحت مستعبدة في دار بنكيران أو جارية في قصر الحاج محمد، حيث يقول مستدركاً: «أقبلت جوهرة ـ وهذا اسمها الذي عرفت به بعد أن ولجت بيوت السادة..» ص 23 فالكاتب هنا يقتنص أول فرصة لتعليل الغاء الاسم الحقيقي للشخصية وإحلال اسم آخر مكانه ولأجل ذلك فهو يلقي الأضواء على الملابسات التي رافقت هذا التغيير أو أعقبته، نقرأ في الصفحة 33 : «وفي ضحوة يوم من أيام الأسبوع الثالث سمعت صيحة حادة من السيد النخاس ـ عائشة عائشة ـ وكان هو الاسم الذي أطلقه عليها والدها قبل أن تسمى جوهرة».

ومن خلال تنويع الكاتب على هذا النمط من العبارات المقولبة يسعى إلى سد الثغرات الدلالية الناجمة عن مراوحته بين اسمين مختلفين يتناوبان في الدلالة على الشخصية، كما أن الملفوظات التفسيرية التي يسوقها ستكون ذات أهمية كبرى بالنسبة لتماسك السرد ومقروئيته لأنها تؤكد على التطابق بين الاسمين (جوهرة هي عائشة، وعائشة هي جوهرة) وتمنع حصول الالتباس والتشوش لدى القارىء، وأخيراً فهي ستكون علامة على تدخل المؤلف في السرد ومظهراً من مظاهر السلطة المخولة له.

وتقدم لنا رواية ولد ربيعة لأحمد زياد المثال الأكثر نموذجية لتحول اسم الشخصية

والترتيبات التي يتخذها الكاتب لمواجهة ذلك الموقف، ففي هذه الرواية يحمل البطل، طوال النصف الأول منها، اسم بوعزة وذلك إلى حدود الصفحة 89 (من أصل 143 صفحة) حيث يتغير اسم البطل فجأة ويصبح معروفاً، من ثم فصاعداً وإلى نهاية الرواية، بولد ربيعة. ويبدو أن الكاتب قد قدر خطورة هذا التحول في الاسم على تماسك السرد فبادر إلى صياغة ملفوظ حكائي تبريري يتدرع فيه بالوقائع والأحداث لكي يفرض ذلك التحول كأمر واقع ولا رجعة فيه، وتأتي التفسيرات على نحو تدريجي فبعد مرض الحاج بو شعيب (والد بو عزة) ستتحمل الحاجة ربيعة كل أعباء البيت:

«بينما ظل بو عزة مجرد منفذ يضطلع بدور الجندي أمام ضابط صارم هو الحاجة ربيعة، وأصبح كل من في المنزل أو في الحقل أو في الخارج يهابها ويخشى سطوتها وامتد اسمها إلى السوق وخارجه، حتى أدى الأمر بالناس إلى أن يصبحوا ينادون على بو عزة باسم أمه. وهكذا حل عليه لقب (ولد ربيعة) واختفى اسم بو عزة في ركام من سحب الأحداث والتغيرات المتتالية التي هدت الوضع هنا» ولد ربيعة ص 89 .

ويكشف لنا هذا النص عن مظهر خاص في تعامل الروائي مع أسماء الشخصيات فالكاتب في تعاطيه مع هذه الأسماء يجد نفسه في وضع مفارق، لأنه من جهة يسمح لنفسه بالتحكم في مصائرها، فقد يختار الإبقاء عليها أو استبْدالها بأخرى أو حتى إلغاءها، وهو من جهة ثانية حريص على تقديم التوضيحات الكاملة عندما يقدم على تغيير اسم شخصية ما وذلك لتبرير الانتقال الفجائي من اسم إلى آخر وتفصيل الأسباب الباعثة عليه. وتتخذ هذه التوضيحات المعطاة، كما هو الشأن هنا، شكل ملفوظ حكائي ينتهي بعبارة مألوفة، بمثابة نتيجة أو خلاصة: «وهكذا حل عليه لقب ولد ربيعة واختفى اسم بوعزة». وفي بعض الأحيان تختفي الأسماء الأصلية نهائياً وتحل مكانها أسماء الشهرة المختلفة، وقد يكون الاسم الأصلي موضوع اكتشاف من طرف شخصية تخيلية مشاركة في الأحداث كما حدث عندما اكتشف ولد ربيعة الاسم الحقيقي لفحيمة: «فعلم في تلك الليلة أن مصطفى هو اسمه الأصلي، وأن (فحيمة) إنما هو مجرد لقب أطلقه عليه أصدقاؤه في المدرسة الصناعية يوم أن كان يتعلم فيها قبل وفاة أبيه» ولد ربيعة ص 123 . وهذا الانتقال من الجهل بالاسم الحقيقي إلى معرفته يقوم بوظيفة شبيهة بمفهوم التحول كما وضعه أرسطو للتراجيديا[14] .

ويمكن أن تتعدد التغيرات التي تلحق اسم الشخصية إلى الحد الأقصى، ولكن هذه الإمكانية تظل مجرد افتراض لأن عدم استمرار ثبات الاسم الشخصي على حاله يمكن أن

---

(14) Anne Ubersfeld. Lire le théâtre. Ed sociales 1977. p. 32.

يشكل خللاً أساسياً في تلاحم السرد ومقروئيته. فالنص الذي تتغير فيه علامات الشخصيات بين عبارة وأخرى لا يمكنه أن يكون نصاً مقروءاً[15].

ونجد ما يشبه هذه الحالة الافتراضية القصوى في الأبله والمنسية وياسمين حيث يسرد علينا الراوي أسماء الأبله المتعددة بحسب الأماكن والأقاليم: «عندما سألت عنه علماء التاريخ والأنساب اختلفوا بخصوص اسمه ومكانه وزمانه، رغم أنهم لم يختلفوا بشأن هويته، قالوا اسمه في الشرق قويدر الكبداني، واسمه في الشمال المختار الزيلاشي، واسمه عريف بنجلون المسدي في فاس ونواحيها. وفي البيضاء وضاحيتها علي القبي، وفي أغدير والأطلس محماد أيت بيهي، وفي الجنوب اسمه زين الحالة ولد سيدهم... باختصار، قالوا في كل مكان آخر له اسم ورسم، وفي كل زمان له علامات وخصوصية» الأبله والمنسية وياسمين ص 7.

على أن كاتب الرواية لا يغامر ببطله وسط هذه التعددية الاسمية التي تنزع عنه كل خصوصية، فهو لم يستعمل أياً من هذه الأسماء، وإنما يحتفظ لبطله بالاسم الذي اختاره ومهد له منذ البداية: الأبله، وكل ذلك تلافياً لما يمكن أن ينشأ عن تعدد أسماء الشخصية من بلبلة والتباس. ونفس هذه الخطة سيتخذها مبارك ربيع في الريح الشتوية عندما يجعل الراوي يعدد لنا الأسماء التي كان الأطفال يطلقونها على عائشة العرجاء والتي كانت تتغير بحسب رضاهم أو سخطهم:

«عائشة أو أمي عيشة كما يسمونها في حالة رضاهم عنها، والعرجاء كما يسمونها في غيبتها وفي حالة نقمتهم عليها... والحرامية كما يضيف بعض الأطفال عندما يشبعون شرههم بمتاعها» الريح الشتوية القسم 1 ـ ص 27. ففي الوقت الذي يعرض أمامنا الكاتب جدول أسماء العرجاء فإنه يحتفظ لنفسه بحق الاقتصار على واحد منها لتعيين الشخصية والدلالة عليها، أما باقي الأسماء فلا يلزمه ذكرها في شيء، وهو يسوقها على سبيل المعرفة الروائية ليس غير.

إن تعدد أسماء الشخصية أو عدم ثباتها على صورة معلومة أو تغيرها دون إعطاء تبرير واضح، كل ذلك من شأنه أن يضبب صورة الشخصية ويمنع عنها كل فاعلية في السرد والأحداث. ولكن الرواية المغربية، في عمومها، توفر علينا مواجهة هذه العوائق لأنها تميل

(15) Hamon. p. 143.

إلى تثبيت اسم الشخصية والمحافظة على استقراره وذلك حتى في أكثر الكتابات تجريداً أو بعداً عن الواقعية[16].

وكما تتعدد أسماء بعض الشخصيات في الرواية فإن هناك، بالمقابل، شخصيات لم تحمل اسماً أبداً أو تحمل لقباً عاماً أو اسماً مهنياً أو يدل عليها وصف معين يشتغل بمثابة العلامة المميزة للشخصية، بل إننا نصادف في شخصيات الرواية المغربية من لاصفة لها على الإطلاق مثل شخصية النادل في رواية الأفعى والبحر: «وحركة (البطل) رأسه ليلتفت إلى جسم إنسان يقف عند كتفه، وقال للإنسان: ـ هات كأس شاي ـ وعندما ذهب الإنسان لاحظ سليمان أنه يلبس فردتي حذاء مختلفتين، والوسخ قد علق بعرقوبي قدميه، وقد ارتفع السروال وكشف عن ذلك » ص 96 . ونلاحظ على هذه الشخصية أنها لاتحمل اسماً، أو أنها تحمل اسماً عاماً جداً لا يفيد في تحديد ملامحها أو وظيفتها وربما كان عذرها في ذلك أنها شخصية عابرة في السرد سرعـان ما تظهر وتختفي.

ومن جهة أخرى فقد يتعرض اسم الشخصية للإخفاء المقصود ويجري التستر عليه لسبب أو لآخر كما في رواية بدر زمانه: «القضية ليست قضيته! في الواقع ليست قضية أحد! ولكن، لنقل إنها قضية صديق حميم لا داعي للبوح باسمه الآن» ص 141 . وتنتشر ظاهرة التستر على الاسم هذه، أكثر ما تنتشر، في النصوص ذات الطابع الاطوبيوغرافي حيث نجد طائفة من التنويعات تفيد هذا المعنى، منها التحرج من ذكر الاسم الشخصي داخل السرد على نحو ما نجده في سبعة أبواب حيث يحتال المؤلف بشتى الوسائل لإلغاء اسمه والتستر عليه، فنجده كلما اضطر إلى التصريح به لجأ إلى عبارات مثل: (نطق اسمي، أو قال فلان فقلت حاضر) ص 5 ، أو استعمال تسميات مجازية كما عند عبد اللطيف اللعبي حيث تتردد عبارات استعارية من قبيل: (يا سندباد القلاع المظلمة) أو رقمية مثل: (نم مطمئناً يا 186611). مجنون الأمل ص 72[17] .

وأخيراً، فإن اسم الشخصية يمكنه أن يكون عرضة للنسيان من طرف الراوي مثله مثل جميع المعلومات التي يقدمها السرد والتي يحدث أن يقع بها خلل أو ارتباك ما. وقد يكاشفنا الراوي بهذه الحقيقة في بعض الحالات ـ حقيقة كونه نسي الاسم ـ، وربما أصحبها بتفسير

---

(16) نستثني حالة وحيدة يتشوش فيها اسم الشخصية ونجدها في رواية بامو، حيث شخصية الحلاق تضطرب بين اسمين: تارة عباس وتارة سعيد.

(17) حسن بحراوي. أنساق الميثاق الاطوبيوغرافي. مجلة آفاق (عدد خاص بالرواية المغربية) العدد 3 /4 السنة 1984 ص 46 .

أو تأويل على نحو ما نجده في الزمن المقيت: «في الضيعة وزعت علينا صديقة بو شعيب استدعاءات. الغريب أنني أنسى دائماً اسم هذه الفتاة، هناك أسماء لا تعلق أبداً بذهن الإنسان دون أن يدري لماذا، ونحن تلاميذ قال لنا أستاذ علم النفس بأننا ننسى أسماء من نكرهه، لكنني لا أكره هذه الفتاة بتاتاً» ص 67.

وهنا لا يجب أن نأخذ نسيان الراوي في معناه الحرفي ولكن في إطار قانون الخلق الروائي الذي يتضمن مفاهيمه وأوفاقه الخاصة. فالراوي لا ينسى، في الحقيقة، شيئاً، ولكن خطته السردية هي التي تقتضي منه القيام بكل ما من شأنه أن يوهم بالواقع، حتى ولو كان ذلك بنسيان بعض الأسماء.

ونحن نشرف على نهاية هذه القراءة التي سلطنا فيها بعض الضوء على وضعية الاسم الشخصي في الرواية المغربية، لا بد لنا أن نستحضر أهم الخطوات التي قادتنا في التعرف على ملامح هذه الوضعية وذلك برسم الاختتام أو الخلاصة. فمن خلال إقامة جدول عام يرصد نسبة تواتر الأسماء التي تخلع على الشخصيات الروائية تمكننا من الوقوف على درجة ترددها في المتن الروائي وَوضع اليد على أبرز الدلالات المترتبة عن الوضع الذي تتخذه ضمن النسق العواملي. وقد قمنا في البداية باستعراض بعض النتائج المستمدة من جدول الشخصيات والتي تعبر عن الاتجاه العام الذي يحكم تعاطي الروائي مع أسماء الشخصيات. وهكذا فقد ثبت لدينا بالاستقراء والإحصاء معاً، بأن معظم أسماء الشخصيات في الرواية المغربية تتطابق، في أصلها، مع أسماء الرسل والأولياء وأبطال الاسلام، وأن هذه هي القاعدة العامة التي تنظم توزيع الأسماء، أما الاستثناءات التي تخرق القاعدة فهي محسوبة، ولا تملك أن تغير شيئاً من قيمة هذا الحكم كما أنها لا تؤبد إطلاقيته. وتحت إغراء العمل الجدولي وغزارة المعطيات التي يضعها في متناولنا وجدنا أنفسنا نغامر في تصنيف الروائيين بحسب أخذهم بمبدأ الكثرة في التعامل مع الشخصيات ـ ونقصد إكثارهم من عددها، وأولئك الذين يأخذون بالتصور النوعي ويقتصرون على أقل عدد منها، وأخيراً طائفة الروائيين الذين يراوحون بين المبدأين بدون أي انتظام ظاهر.

ومع أن هذا الموضوع لم يكن يدخل مباشرة في العناصر التي قررنا التطرق إليها فإن مغامرة التصنيف تلك لم تكن من دون فائدة، ولا أقل من أنها أعطتنا دليلاً جديداً على التنوع والاختلاف الذي يطبع تعاطي الكاتب مع أسماء الشخصيات وأعدادها في الرواية المغربية. ويتخذ التنوع الاسمي عدة مظاهر جديرة بالتأمل وتبدو واضحة على الأخص في تأرجح الرواية الدائب بين استعمال الأسماء التقليدية بما تمثله من عتاقة وتجاوز إلى جانب الأسماء ذات الإيقاع اليومي والتي تكون أقرب إلى واقع الأسماء في الحياة الاعتيادية، هذا فضلاً عن

استعمال أسماء التوزيع المكاني التي تحيل على موطن الشخصية، وتلك التي تكون دالة على صفة أو عاهة متأصلة فيها، والأسماء المحورة والمصغرة وغير ذلك من التنويعات مما لا يمكن حصره في لوائح أو جداول. وقد حافظت الرواية المغربية على هذا التنوع وقوت من بروزه بحيث جعلت منه مبدأ عاماً يتحكم في تعامل الكتاب مع الأسماء التي يطلقونها على شخصياتهم التخيلية.

وعلى المستوى التركيبي وجدنا أن الطابع الخاص الذي يميز اسم الشخصية هو وروده بصيغة الافراد. ومضمن ذلك أن أسماء الشخصيات تأتي في الغالب الأعم، مفردة. عكس واقع الأمر في الحياة الاعتيادية حيث على الشخص أن يحمل اسمين على الأقل لكي يتجنب الاختلاط أو التطابق مع أشخاص آخرين. وهنا كذلك فإننا نتحدث عن المظهر العام، وهو صيغة الأفراد، دون أن يعني ذلك إلغاء الصيغ الأخرى كالتثنية والتثليث والأسماء المضافة إليها ألفاظ المهن أو القاب التشريف وجميع التشكلات الأخرى التي تضخم الاسم الشخصي وتضاعف من عناصره.

ومن الناحية التداولية تبين لنا أنه لا توجد هناك شروط ملموسة لاستعمال الاسم الشخصي في الرواية، وبالتالي فإن وتيرة تداول الأسماء تكتسي طابع الشمول بما يعني أن النص الروائي الواحد يمكنه أن يشتمل على جميع الأنماط الاسمية الممكنة، وأنه ليس هناك أسماء موقوفة على إنتاج روائي مخصوص بحيث لا تتجاوزه إلى غيره، كما أنه ليست هناك أسماء مقصورة على شخصيات بعينها ممنوعة على سواها... إلخ وباختصار، فإن مبدأ الشمول في استعمال الأسماء ينهض كعنصر ثالث، ينضاف إلى مبدئي التنوع والأفراد، لكي تشكل جميعها الغطاء النظري الأساسي، في تقديرنا، لتعاطي الروائي مع التسميات التي يسندها إلى شخصياته.

وفي سياق التساؤل حول الوضع النصي الذي يتخذه الاسم الشخصي من حيث الوضوح والغموض أو الثبات والتغير توقفنا عند أبرز المظاهر التي تشوش الاسم وتعيق مقروئيته وعلى رأسها مسألة غموض اسم الشخصية والكيفية التي يستعيد بها وضوحه. فلأجل أن يواجه هذا الوضع يستعين الخطاب الروائي بشبكة من العلامات التي ينشئها بين الاسم والمسمى بحيث تجعل الأول يدل على الثاني ويستدل به عليه مما يحقق، معاً وعلى التوالي، المقروئية والإيهام بالواقع المرغوب فيهما. وتكون هذه العلاقات بارزة بهذا القدر أو ذاك، وسواء جاءت تواردية أو ترابطية فإنها تخلق دائماً إمكانية تقديم ملفوظ حكائي حول المسمى أو إحدى صفاته (بو راسين ـ العرجاء ـ الأبله إلخ) وذلك لسد حاجة الاسم، الذي تحمله الشخصية، إلى الوضوح والمدلولية، ولكي تجعلنا نحيط علماً بالملابسات التي

صاحبت وضعه وخلعه على الشخصية. وهذه الطريقة التي يسلكها الكتاب تعتبر غاية في الخصوبة لأنها وهي تحقق هدفها الأصلي بإجلاء الغموض عن اسم الشخصية، ستؤدي إلى انتاج شفافية حكائية لصيقة بموضوع الاسم ومندمجة في البنية الحكائية الشاملة.

ثم تطرقنا، بعد ذلك، إلى أنواع التحولات التي تتعاقب على الاسم الشخصي من جراء تقلبه وعدم ثباته على صورة معلومة، كما كشفنا عن الترتيبات التي يتخذها الكاتب عندما يريد تسويغ التغيير الذي يلحق الاسم ومنها، على وجه خاص، تلك الملفوظات التفسيرية التي تسعى إلى إظهار ذلك التغيير بمظهر التحول الطبيعي التي تفرضه مقتضيات البنيةا الروائية.

وأخيراً فإنه لم يكن بإمكاننا إنهاء مقاربة اسم الشخصية دون أن نشير إلى حالتين افتراضيتين تشكلان ما يشبه القطبين، أما الحالة الأولى فهي تعدد أسماء الشخصية الواحدة بحيث تشتهر بعدة أسماء في الوقت نفسه، على أن الكاتب يعرف كيف يتخلّص من هذه التعددية حين يقتصر في تعيينه للشخصية على اسم معلوم يقع عليه اختياره. أما الحالة القصوى المقابلة فهي فقدان الشخصية للاسم الذي يدل عليها أو اكتفاؤها بعلامة أو صفة عامة لا تفيد كثيراً في تمييزها وإبراز خصوصيتها.

وبين هاتين الحالتين القصوتين تندرج طائفة من التنويعات الأخرى كالشخصيات التي تحمل أسماء غير متطابقة مع صفاتها، وتلك التي تختلف أسماؤها بحسب الأوضاع والمواقف التي تتناوب عليها .أو تكون عرضة للتحريف أو النسيان... إلخ.

IV ـ تيبولوجية الشخصيات

تقديم :

قبل الشروع في عرض محتويات التيبولوجية التي نقترحها للشخصيات في الرواية المغربية سنحاول أن نستعرض بإيجاز أهم الاعتبارات التي دعتنا إلى اعتماد النموذج الثلاثي modèle triadique كنقطة ارتكاز في إقامة هذه التيبولوجية وتوزيع محاورها.

لقد تبين لنا أن النموذج الثلاثي الذي نريد استخدامه هنا ليس غريباً عن عالم الشخصيات ولا عن العالم الروائي برمته، وأنه يدخل في صميم البناء الروائي ويشكل أداة مهمة وفاعلة في تركيبه. ولا أدل على شيوع هذا النموذج من كون كثير من الباحثين قد اختبروا وجاهته الاجرائية في مقاربة جوانب مختلفة من الرواية وتوصلوا، عبره، إلى نتائج باهرة. .

ألم يقم لوكاش في نظرية الرواية بإعداد تيبولوجية تتضمن ثلاثة أنواع من الروايات الأوروبية في القرن 19 هي رواية المثالية المجردة والرواية السيكولوجية والرواية التربوية؟. ثم أعقبه إدوين موير في بناء الرواية الذي جعل هو أيضاً من النموذج الثلاثي خطاطة أصلية لبحثه حين قرر أن المقولات الروائية الحقيقية هي: الزمن والفضاء والبيئة. . وأخيراً وليس آخراً فقد اقترح رولان بارث التمييز في الأعمال السردية بين مستويات وصف ثلاثة خصص لها دراسته اللامعة: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد. . كما أن كلود برومون اعتمد هو كذلك على النموذج الثلاثي في دراسته لتكون السرد[1] . . .

وعلى مستوى دراسة عالم الشخصيات أبرز نور ثروب فراي كيف أننا نجد الشكل

---

(1) Georges Lukacs. La théorie du roman; Ed Gonthier 1963.

- إدوين موير. بناء الرواية. ترجمة إبراهيم الصيرفي. الدار المصرية للتأليف والترجمة. د. ت.
- R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits. Communication 8. 1966.
- C. Bremond: Le méssage narratif. Communication n° 4.

الثلاثي في مختلف عناصر البنية الروائية، ففي كثير من الأحيان يكون البطل ثالث أفراد الأسرة مثلاً، أو يكون ثالث من خاض في البحث، أو نجح في محاولته الثالثة. . . إلخ وهذا الشكل يظهر أكثر وضوحاً في الوتيرة الثلاثية للموت والفناء والانبعاث التي نعثر عليها في الميتولوجيات[2].

وهكذا اكتسب النموذج الثلاثي مشروعيته وصلابته المنهجية من خلال الاستعمالات المختلفة التي أظهرت مقدرته الأكثر تزايداً دائماً على تطويق عالم الشخصيات والإخبار عنه بما يوضح صورته ويحدد أبعاده.

ولكي نمثل لهذا المنحى في تصنيف الشخصيات نورد بعض الاحالات التي تسير في هذا الاتجاه. ومن ذلك بروب الذي وضع تقسيمه المعروف للشخصيات بناء على ثلاث حالات ممكنة تلتقي مع المحمول أو الدور الذي تنهض به الشخصية في النسق العاملي، وتأتي في الترتيب التالي: دور تقوم به عدة شخصيات، دور تقوم به شخصية واحدة، عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة. أما تودوروف، وهو ينبه إلى إمكان تصنيف الشخصيات استناداً إلى أهمية الدور الذي تقوم به في السرد، فإنه يجعلها على محاور ثلاثة: فهي إما تأتي كشخصية رئيسية أو ثانوية أو تقتصر على وظيفة مرحلية. ويزيد فيعترف بأن هذه ليست سوى حالات قصوى، فهناك طبعاً حالات وسيطة ولكنها لا تؤثر في وجاهة النموذج الثلاثي المعتمد.

وأخيراً، وبعد أن يؤكد فيليب هامون على ارتباط الشخصية ببناء النص ونشاط القارىء الذي يكون تحت تأثيرها، ينتهي التمييز إلى بين ثلاث فئات من الشخصيات بحسب تعدد وظائفها في السياق الذي تندرج فيه، وهنا أيضاً يشكل النموذج الثلاثي الأداة الوجيهة لفهم شبكة العلاقات والتي تجمع الشخصيات، تباعاً أو بالتناوب، مع الشخصيات الأخرى ومع باقي مكونات العمل الروائي[3].

وفي الجملة فقد حاز النموذج الثلاثي على فعالية كبيرة في التحليل والتصنيف وذلك بفضل المزايا التي يتوفر عليها ويضعها تحت تصرف الباحث. وبدون شك فهذا النموذج يعتبر أقل انتشاراً من الثنائيات الضدية أو التقاطبات وسواهما من النماذج التي تتخذ شكل أزواج وتستعمل بكثافة ملحوظة في المقاربات الشكلية والمضمونية سواء بسواء، ولكن كل هذا لا يقلل من أهمية النموذج الثلاثي أو يضعه موضع تساؤل وإنما يجعل منه تنويعاً منهجياً

---

(2) Northrop Fraye. Anatomie de la critique. Ed Gallimard 1969, p. 228.

(3) أنظر هذه الآراء مفصلة في المدخل النظري الذي صدرنا به هذا البحث.

وخروجاً عن هيمنة النموذج الثنائي الذي ساد مع سوسور والشكلانيين الروس ومن سار في ركابهم من بعدهم.

وقد ظهرت الحاجة إلى هذا المبدأ التنظيمي في أعقاب الصعوبات التي صادفناها في وصف عالم الشخصيات والتي لم يكن من الممكن تدليلها دون اللجوء إلى التصنيف الثلاثي الذي يستند إلى الجانب الشكلي في تحديد مراتب الشخصيات داخل المتن الروائي وذلك بناء على مؤهلاتها الحكائية والوظائف التي تؤديها وليس على أساس الملفوظ الوصفي الذي تستأثر به كل شخصية على انفراد.

ويجدر التذكير هنا بأننا سنأخذ النموذج الثلاثي بما هو نموذج وصفي يساعد على الولوج إلى عالم الشخصيات ويتيح إمكانية تصنيفها وفق خطة مدروسة. فهذا المبدأ يقوم، نظرياً، على الشكل الخارجي للشخصية، أي على المظهر الذي يحدد البنية العاملية ويخبر عن العلاقات التي تخترقها، كما ينهض على افتراض أنه بالمستطاع إيجاد القاسم المشترك بين مجموعة الشخصيات حتى قبل الوقوف على خصوصية كل شخصية على حدة. وباستعمال هذا المبدأ التنظيمي سيجري تقليص المسافة إلى حدها الأدنى بين ما هو عمومي، في عالم الشخصيات، وما هو خصوصي.. وذلك بكيفية يقوم معها التوافق والتلاؤم وتختفي العناصر الخلافية والفروقات المميزة بينهما. بيد أن الاستعمال الذي سنقوم به للنموذج الثلاثي لن يكون بالطبع تكريساً لطريقة معينة في التصنيف أو موجهاً نحو نمط خاص من الوصف، وإنما سنسعى إلى اتخاذ المسافة اللازمة التي تمكننا من تجنب التطابق مع التصنيفات والتيبولوجيات السابقة من غير أن يعني ذلك عدم الالتفات إليها أو رفض الإفادة مما تقدمه من تدقيقات منهجية أو إجرائية.

ودون إطالة زائدة، فإن التيبولوجية التي نقترحها كإطار للعمل على الشخصيات في الرواية المغربية ستتركب من ثلاثة نماذج يتضمن كل واحد منها ثلاثة عناصر متفرعة عنه، مما يرفع العدد إلى تسعة نماذج موزعة على ثلاثة محاور. ونسمي النماذج الثلاثة الأساسية بالنماذج الكبرى وهي على التوالي: نموذج الشخصية الجاذبة ونموذج الشخصية المرهوبة الجانب وأخيراً نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية، في حين سنطلق على التمفصلات الفرعية اسم النماذج الصغرى.

وسنسعى، في مقاربة نريدها موجزة أحياناً ومفصلة أحياناً أخرى، أن نبسط تفاصيل هذه التيبولوجية المقترحة ونفحص أجزاءها على ضوء التقسيم الثلاثي الذي سبق وأن نوهنا بأهميته الاجرائية وذلك باتباع المخطط التالي:

I ـ نموذج الشخصيةالجاذبة:

1 ـ نموذج الشيخ.
2 ـ نموذج المناضل.
3 ـ نموذج المرأة.

II ـ نموذج الشخصية المرهوبة الجانب:

1 ـ نموذج الأب.
2 ـ نموذج الاقطاعي.
3 ـ نموذج المستعمر.

III ـ نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية:

1 ـ نموذج اللقيط.
2 ـ نموذج الشاذ جنسياً.
3 ـ نموذج الشخصية المركبة.

1 ـ نموذج الشخصية الجاذبة

على المستوى النظري سيكون نموذج الشخصية الجاذبة منسجماً تمام الانسجام مع متطلبات اللعبة الروائية حيث لا بد أن توجد الشخصيات مرتبطة ببعضها وأن تجمع بينها علاقة روائية[4] . وهذه العلاقة تقتضي أن تتبادل الشخصيات التأثير فيما بينها وأن يستدعي بعضها البعض الآخر وذلك على نحو تبرز معه الصبغة التضامنية المميزة لشبكة العلاقات التي تنتمي إليها الشخصية.

وربما أمكن القول، مع شارل كريفل، بأن الرواية ما هي إلا قصة لقاء الشخصيات مع بعضها وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها، ولهذا فالشخص المنعزل لا مكان له في الرواية لأنه غير صالح، من وجهة نظر روائية، لأن يستعمل كشخصية[5]. وحتى عندما يشاء الروائي استخدام هذا النمط من الشخصيات فإنه، في أحسن الحالات، سيجعلها تسترجع حياتها ومغامراتها السابقة لكي يشوش بذلك على وضعها المنعزل الذي لا يليق بها كشخصية روائية.

وإذن فكل هذا يؤكد على أن مبدأ التجاذب متحكم في بنية الشخصيات على وجه العموم وبالتالي فإن وجود بعض الشخصيات التي تفضل العزلة واللامبالاة لا ينال في شيء من أهميته كمبدأ شامل وذي وجاهة خاصة.

وسنعني بالشخصية الجاذبة هنا، تلك التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية. وقد تكون هذه الميزة مزاجية أو طباعية في الشخصية كالوقار البادي على إيهاب الشيخ أو الفقيه والذي يجلب له تعاطف الناس ويجعله محط انجذاب بالنسبة إليهم، كما قد تكون الميزة سلوكية

(4) Grivel. p. 120.

(5) Ibid. p. 120.

فتظهر مثلاً في شخصية المناضل السياسي أو الداعية حينما يستقطب الاهتمام والاعجاب بما يكشف عنه من حماس وجرأة، أو يكون مظهر الانجذاب مجرد صفة مظهرية كالجمال عند الشخصيات النسائية أو إحدى العلامات المميزة لدى الأشخاص.

وأخيراً ينبغي التذكير بأن الاقتصار على ثلاثة نماذج فقط لتمثيل الشخصية الجاذبة لا يعني أن هذه الأخيرة نمط جامد لا ينمو ولا يتطور إلا ضمن هذه الحدود الضيقة، بل على العكس من ذلك فهي تعتبر من أكثر النماذج استجابة للتنوع والمرونة والقدرة على التحرك في جميع الاتجاهات الممكنة.

وسنشرع مباشرة في التعرض لنماذج الشيخ والمناضل ثم المرأة بوصفها تمثيلاً نموذجياً للشخصية الجاذبة وتجسيداً لها في هذا التفريع الثلاثي.

أ- نموذج الشيخ:

تستمد شخصية الشيخ جاذبيتها، على ما يبدو في المتون الروائية، من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي تتوفر عليها وذلك في الغالب بفضل سنها المتقدم وسلوكها المشهود له بالاستقامة. وقد تكون هذه السلطة محل ممارسة أو تمظهر عيني، كما قد تأتي متوارية خلف إيهاب الوقار الظاهر. وفي جميع الحالات فهي سلطة معنوية تؤكد على قوة الشخصية وتجتذب إليها الشخصيات الأخرى التي ستتعلق بها وتجعل منها مركز الاهتمام، وكثيراً ما يساعد الوصف التفصيلي للشخصية، إن وجد في النص، على إبراز الجوانب الجذابة في نموذج الشيخ وإدراك الامتياز الذي ينفرد به. ونجد في رواية دفنا الماضي تجسيداً لهذه السلطة المعنوية التي ستجعل من الحاج محمد «**شخصاً في الحي لا غنى لسكان الحي وتجاره عنه، كلهم يشعر بأبوته ورعايته وحسن مجاملته، وكلهم يحن إليه كلما غاب عن الحي لمرض أو سفر وكلهم يسأل عنه إذا ما غير من عادته في المرور بالحي صباحاً وفي انتظار آذان المغرب أو العشاء مساء**» ص 17 .

وعلى قصر هذا النص فإننا يمكن أن نعثر فيه على إشارة الى مصادر انجذاب الناس لشخصية الحاج محمد والتي هي في نفس الوقت مظاهر لسلطته المعنوية عليهم، فشعور الناس بالأبوة تجاهه يحيلنا إلى تقدم الشخصية في السن وهو أمر مفهوم كذلك من السياق، والقرائن الأخرى في النص تتجه لابراز استقامة السلوك ووقار المظهر. وهكذا فالحاج محمد محبوب لأنه يتوفر على ميزة طباعية (يرعى الناس ويجاملهم) فضلاً عن صفات أخرى كمعرفته بأمور الدين التي كانت «تتضافر مع سنه ووقاره لتجعل منه شخصاً متديناً محافظاً متحرجاً أن يزل لسانه بالغيبة أو النميمة أو بالإساءة إلى أحد من الناس، متحرجاً أن تخون

عينه فيرى من سيدة ما لم يستطع الحجاب أن يستره. . .» دفنا الماضي ص 18 .

ونفس هذه السلطة المعنوية ستجعل من شيخ المتصوفة في رواية الطيبون شخصاً محبوباً من مريديه وذلك على نحو يكاد يبلغ درجة التقديس، حتى أنهم كانوا «ينحنون على يده يقبلونها ويتشممونها» تعبيراً منهم عن المكانة الرفيعة التي كانوا يضعونه فيها.

ومن الواضح أن اهتمام المريدين بشيخهم وانجذابهم إليه في هذه الرواية لا يفسره تقدم هذا الأخير في السن أو اتصافه بالوقار فحسب، وهو أمر حاصل بالتأكيد، وإنما أيضاً وأساساً بالمرتبة السامية التي يتمتع بها في التجربة الروحية للجماعة. ويمكن ترجمة هذا الانجذاب، بلغة أهل الذكر هؤلاء، إلى رغبة المريدين في تحقيق «المنة الربانية وتحصيل السعادة وإدراك الفوز» وغير ذلك من العبارات المقولبة التي تتردد طوال الفصل التاسع من رواية الطيبون الذي خصصه الكاتب لحادث اصطحاب النوري لتلميذه القديم قاسم إلى حلقة الذكر وتقديمه للشيخ في محاولة لاستقطابه والتأثير عليه.

بفضل هذه الصفات إذن، سينجح شيخ المتصوفة في إحكام سلطته المعنوية على أعضاء الجماعة، وستتحول شخصيته إثر ذلك إلى بؤرة تستقطب الاهتمام وتستأثر بالاعجاب، وبذلك سيقوم كنموذج للشخصية الجاذبة بامتياز.

وقد هدفنا من خلال إيراد هذين الشاهدين إلى التأكيد على أن معرفتنا بنموذج الشيخ ستزداد كلما اقتربنا من صورته كشخصية جاذبة أي كلما وقفنا على مظهر الجاذبية فيه وقدرنا طبيعة ومصدر تلك السلطة المعنوية التي تكون موضوعة رهن إشارته.

وبما أننا لسنا هنا بصدد الاستقصاء الشامل لشخصيةالشيخ في الرواية المغربية فسنكتفي باستعراض نموذج تمثيلي ثالث سيساعدنا ولا شك على استكمال معرفتنا بهذه الشخصية من خلال إبراز الملمح أو الهيئة التي تتخذهما ضمن البنية العاملية للشخصيات.

ويتعلق الأمر تحديداً بشخصية الفقيه بوزيان في رواية ولد ربيعة لأحمد زياد، هذه الشخصية التي تظهر سلطتها المعنوية عبر التأثير الذي كانت تمارسه على الشخصيات الأخرى وخاصة على شخصية البطل ولد ربيعة وفحيمة وبشكل غير مباشر على الحاج بوشعيب، والد البطل، ورمز السلطة الأبوية التقليدية ذات الأصول الاقطاعية.

وقد ظل تأثير وجاذبية الفقيه بوزيان ساريين حتى بعد أن اختفى من مسرح الأحداث وذلك من خلال حضوره الدائم على لسان ولد ربيعة الذي كان حديثه لا يخلو من عبارات استدلالية من قبيل: «كما سمعت من أستاذي بوزيان» أو «كما قال لي أستاذي بوزيان». .

وربما كان من السهل التعرف على بؤرة الاستقطاب لدى الفقيه بوزيان عند النظر إلى ما يتوفر عليه من «ثقافة» ووعي وطني وآراء سياسية «لا يصدق أحد أنها صادرة عن مجرد فقيه القائد وكاتبه الخاص الذي تتلخص مهمته في كتابة رسالة أو رسالتين في الشهر» رواية ولد ربيعة ص 72 .

ولا شك أن هذا المظهر المفارق الذي ظهرت به شخصية الفقيه بوزيان هو الذي جعله محط انجذاب بالنسبة للشخصيات المتصلة به وأعطاه تلك السلطة المعنوية التي يهيمن بها على شبكة العلاقات في الرواية.

وعموماً، فإن الإشارة إلى مركز أو مراكز الانجذاب لدى شخصية الشيخ تكون دائماً بارزة بهذا القدر أو ذاك، فقد تأتي عند بداية تقديم الشخصية حينما يعرض الكاتب لمزاياها واستحقاقاتها بموجب السن والمقام أو الأخلاق التي تتصف بها، كما قد تعمد الرواية الى التركيز على أفعال الشخصية وتضمر، بالمقابل، كل حديث مباشر عن مصدر جاذبيتها، وفي هذه الحالة يستطيع القارىء أن يتوصل إليها عن طريق تأويل تلك الأفعال وترجمتها إلى عناصر ذات دلالة.

ب ـ نموذج المناضل:

يشكل هذا النموذج الامتداد الطبيعي لجاذبية الشخصية وسلطتها المعنوية التي تفرضها على الشخصيات الأخرى، ومع هذا النموذج الجديد سنواجه سلطة من طراز خاص، وهي ما يمكن تسميته بالسلطة النضالية. ونقصد بها ذلك الوعي، السياسي في الغالب، الذي يتوفر عليه المناضل ويضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلاً إلى تنوير عقولهم مما يجعله يستقطب اهتمامهم واعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي يضطلع به ضمن شبكة العلاقات.

ومن الواضح أن المناضل لا يعيش أبداً في عزلة، وأنه يكون دائماً بحاجة إلى الآخرين، كما أن الآخرين يسرعون بالالتفاف حوله ويوسعونه بالعناية والاعتبار. على أن هناك ملاحظة أولية لا بد من إبدائها وهي أن مظهر المناضل لا يوحي، في الغالب، بشيء محدد، فالشكل الذي يتخذه في المتون الروائية، من حيث الملامح والمظهر الخارجي، ليست له أية أهمية في بناء شخصيته، وأحياناً يكون مظهره خادعاً ويترجم عكس حقيقة صاحبه، ونلمس هذه الحالة في أكثر من مثال حيث يتأكد أن مظهر المناضل يكون بدون دلالة كبيرة وأن مصدر انجذاب الشخصيات إليه يتحدد بقدرته على الاستحواذ على مشاعرهم والتوغل في نفوسهم:

«وقد كانوا في البداية يحسون بشيء من الخيبة عندما تقع أنظارهم على شاب في مقتبل العمر، لا يكاد يناهز الخامسة والثلاثين من العمر، نحيف الجسم غائر العينين، يبتسم في رزانة يشوبها بعض الحزن، ويشد على يد من يحييه برفق واحتفاء بارز. بيد أنه ما إن بدأ في تناول الحديث بنبرات هادئة وكلمات مبسطة حتى تتحول خيبتهم إلى إعجاب كبير ورغبة ملحة في الاستزادة من ذلك الكلام الذي يستحوذ على مشاعرهم». رواية المهاجر لعبد الرحمن الشركي ص 70.

وإذن فالكلام هو مصدر الانجذاب إلى شخصية «الشاب الوطني»، وهذا هو الاسم الذي يطلق عليه في الرواية، ولنا أن نتساءل عن أي مصير كان سيؤول إليه لو أنه تمسك بصمته واعتمد على مظهره الخارجي فقط للاندماج مع العمال المهاجرين والتأثير عليهم، لقد كان مظهر هذا المناضل يوحي بالخيبة لدى المهاجرين، عند لقائهم به لأول مرة، ولكن حديثه معهم سيثير إعجابهم ويحملهم على تغيير وجهة نظرهم فيه، بل لقد بلغت جاذبية شخصيته حداً جعل هؤلاء ينسون غربتهم وبؤس واقعهم اليومي:

«نسوا أو تناسوا كل ذلك وشغلهم شاغل واحد هو الشاب وأحاديثه ـ يعيدون كلامه محرفاً ناقصاً عن توزيع الأراضي وإحيائها، عن الاصلاح الزراعي ونتائجه، عن تصنيع البلاد وضرورته. . . الخ» ص 72. نفسه.

وربما كان الشاهد الذي سقناه يكتسي بعض المبالغة في وصفه لجاذبية الشخصية لدى المناضل، ولعل الكاتب أراد بذلك أن يؤكد على أن التعلق الكبير بالوطن، عند المهاجر، يجعل المناضل يجد نفسه في وضع أفضل بين مواطنيه الأحرار في اللقاء به والاستماع إليه خصوصاً إذا كان متحدثاً بارعاً ومحاوراً من عيّنة الشاب الوطني في رواية المهاجر.

وفي رواية الريح الشتوية يأتي تقديم شخصية العالم على النحو التالي:

«وكان الرجل يقارب الخمسين أو يتجاوزها بقليل، حليق الوجه أبيض، مشرباً بحمرة، أنيق الملبس، يبدو في جلابته البيضاء وبلغته الصفراء أشبه ما يكون وأقرب إلى القضاة. . .» ص 64 ج II.

ولم يكن العالم قاضياً ولا فقيهاً كما يوحي بذلك مظهره الخارجي وإنما كان مناضلاً وطنياً اتخذ من الوعظ والارشاد غطاء للالتقاء بالناس في الساحات العمومية لتنوير عقولهم والارتقاء بوعيهم. وقد ارتاب الناس من مظهر العالم الذي كان مخالفاً لغيره من أصحاب الحلقات ولذلك «لم تتضخم حلقة الرجل بسرعة كما يتضخم غيرها، ولكن الناس ما كادوا

يألفون حديثه، حتى أطلقوا على بقعته «حلقة العالم» وأصبح لفظ «العالم» على كل لسان». الرواية ص 64. وهنا أيضاً يفشل المظهر في أن يخبرنا عن حقيقة الشخصية وأكثر من ذلك عن مصدر انجذاب الناس إليها، فليس العلم أو الدين هو ما كان يجعل العالم محط إعجاب الناس وتقديرهم وإنما مراميه البعيدة غير المعلنة وهي «إثارة عقول الناس من غفوتها، وتوحيد قوتهم لعمل جليل، تنبيههم إلى ما يدور حولهم من تدجيل وإلى المستغلين والمرتزقين بالدين ومساعدي الاستعمار» ص 67.

ومن المؤكد أن وراء هذه المرامي البعيدة، التي كان العالم يسعى إليها ويناضل من أجلها، يكمن سر تعلق أصحابه به وانجذابهم نحوه. وتنعكس هذه السلطة المعنوية، أي النضالية تحديداً، التي تتوفر عليها شخصية العالم، على العلاقات التي يقيمها مع الآخرين وتصبح موضع إجراء وتأثير.

لقد اتضح لنا، من خلال المثالين السابقين، أن عدم إخبار المظهر عن حقيقة الشخصية هو الصفة الغالبة على بناء نموذج المناضل، فالشاب الوطني، في رواية المهاجر، يوحي مظهره بالخيبة، ويتخذ العالم، في الريح الشتوية، ايهاب القضاة ومظهرهم، وفي كلتا الحالتين، وما إن تعلن الشخصية عن هويتها وتفصح عن مكنونها، حتى ينقلب كل شيء فيها إلى مصدر للتعلق والانجذاب الذي لا فكاك منه.

على أنه إذا كانت هذه هي الصفة الغالبة فإنها لم تكن دائماً بالاطلاق الذي نتوقعه، فنحن نعثر في الرواية المغربية على شخصيات مناضلين يتطابق مظهرها مع مخبرها فتكون جاذبيتها بارزة للعيان من أول وهلة، وسنقتصر، برسم التمثيل فقط، على شخصية عبدالرحمن في دفنا الماضي لنؤشر بها على ذلك التوافق الذي يحصل أحياناً بين ظاهر شخصية المناضل وباطنها:

«وفي ساحة «النجارين» انبعث من بين الجموع كسهم من نور شاب في مقتبل العمر، طويل القامة، واهن الجسم، معروق الخدين، ساهم النظرات، ووقف يخطب في الجموع بصوت ضعيف قوي عامر بالإيمان، كان رائع المظهر في حماسه وانطلاقه وجرأته، لم يخف ولم يتردد، فكانت كلماته القصيرة ناراً تنبعث في نفوس الجموع المحتشدة إيماناً وحماساً. ولكن شبابه كان أكثر أثراً في نفوس الجماهير». دفنا الماضي ص 210. وقد اعتقل عبدالرحمن فور إلقائه لخطبته في الجموع العريضة التي تحلقت حوله في ساحة المخفية، وسجن مرتين لنفس الأسباب، ولكنه حافظ على صلابته ونضاليته، ولعله بفضل هذه الصفات العالية، وخاصة بسبب شبابه وحماسه، سيظل عبد الرحمن مصدر انجذاب دائم

لرفاقه وأقرانه، ولمادلين صديقته الفرنسية، ولكل من تعرف عليه في حي المخفية وخارجها على وجه العموم.

وقد أبرز لنا هذا المثال الأخير المدى الذي قد يبلغه التطابق بين الشكل الذي تبدو عليه الشخصية وبين الصفات المعنوية التي تتوفر عليها، ويمكننا أن نستدل به على وجود خرق أو تجاوز للقاعدة التي روجنالها حتى الآن. . وهي أن المظهر لا يخبر، في نموذج المناضل، عن حقيقة الشخصية.

يمكن أن نضيف كذلك مثال المناضل عبدالعزيز في رواية المعلم علي الذي يكرس نفس الخرق للقاعدة الملمع إليها، فهو شخصية تستقطب إليها الصناع والعمال لأنها تجسد لديهم فكرة الوعي النقابي وتدعوهم للتحرر من العبودية، وفضلاً عن ذلك فهو يمثل بشبابه وديناميته، مصدر انجذاب خاص بالنسبة لرفاقه علي والحياني والبرنوصي وكذلك لعموم الصناع. . .

لقد وقفنا، من خلال الشواهد التي عرضنا لها، على طبيعة السلطة المعنوية التي تجعل من نموذج المناضل مثالاً ناجحاً للشخصية الجاذبة، ومهما يكن، وسواء دل مظهر المناضل على حقيقة شخصيته، أو تأخر إدراك هذه الحقيقة لبعض الوقت بالاخفاء والتمويه أحياناً، فإن الكاتب ينتهي دائماً إلى الاعلان عن مصدر الانجذاب الذي يكون ثاوياً، في زاوية ما، وراء المظهر الخارجي لشخصية المناضل.

ج - نموذج المرأة:

إذا كان المظهر، في نموذج المناضل، غير شديد الايحاء ولا يكتسي سوى أهمية ضئيلة فإنه، في نموذج المرأة بوجه خاص، سيصبح عنصراً حاسماً ومصدراً وحيداً، في كثير من الأحيان، لجاذبية الشخصية.

وبما أن الاغراء المظهري للمرأة لا يحتاج إلى تسويغ أو تفسير مستفيض، بعد كل الذي علمتنا إياه علوم التشريح والجمال والتحليل النفسي، فإننا سنتجه مباشرة إلى النظر في المظاهر التي تتخذها المرأة من خلال المتن الروائي المعروض للدرس. ومعلوم أن ميزة الجاذبية لا تتوفر عليها جميع الشخصيات النسائية في الرواية على وجه الاطلاق، وإنما هي قاصرة على فئة مخصوصة منهن يكون لديها من الصفات «المظهرية» ما يؤهلها لأن تقوم كبؤرة للاغراء ومصدر لخلب ألباب الناظرين.

وربما جاز لنا التساؤل عن سبب الاحتكام إلى المظهر وعن أحقيته في أن يكون معياراً لقياس جاذبية شخصية من الشخصيات، وفي واقع الأمر فإن استقراء وضع نموذج المرأة في

المتون هو الذي قادنا إلى الاستعانة بهذا المبدأ واتخاذه مقترباً لفهم جاذبية الشخصية النسائية والوقوف على طبيعة السلطة التي تمارسها ضمن شبكة العلاقات.

وتفصيل ذلك أن كتاب الرواية المغربية لم يكونوا يلحون سوى على الجانب المظهري في تقديمهم لنموذج المرأة الجاذبة بحيث يبرزونه في المقام الأول من خلال تركيزهم على ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة، أما الصفات الباطنية والمزاجية الأخرى فقلما يجري الحديث عنها وذلك بهدف الابقاء على المظهر الخارجي كمصدر دائم ووحيد للانجذاب لدى شخصية المرأة.

ولأجل أن نبرز هذا الميل المتزايد إلى الارتكاز على المظهر في بناء الجاذبية الشخصية سنسوق بعض الأمثلة التي تكرس هذا الاتجاه باعطائها الامتياز للصفات المظهرية على ما سواها. ولعل أقرب مثال لدينا هو شخصية بامو في رواية أحمد زياد التي تحمل اسمها، فهي تقدم لنا نموذجاً فريداً يجسد حالة المرأة الجاذبة التي تستنفر حواس الشخصيات، وخاصة الرجال منهم، وتجتذبهم إليها بمجرد أن يقع بصرهم عليها.

«كانت كلما مرت تحدث هزات في أجسام الناس وانشغالاً في عقولهم فلا يشعرون إلا ويقبل بعضهم على بعض يتهامسون» بامو ص 83.

وقد كان جمال بامو، في حقيقة ما تصفها به الرواية، يشكل نقطة جاذبية أزلية ويمارس اغراء لا يمكن مقاومته لدى الأشخاص بل إنه أصبح بعد وقت وجيز اختزالاً لشخصيتها وتحجيماً لدورها في السرد من كثرة التركيز عليه وإظهاره بمظهر العنصر المهيمن في شخصية بامو.

والرواية لا تخفي هذا الانحياز لجانب المظهر وإنما تعرضه بأكثر ما يكون من الوضوح، يقول الكاتب عن بامو: «فإنها حينما تلتف في ملاءتها البيضاء أو الزرقاء يكون مما لا بد منه أن تتحول إليها الأنظار بقدها الفارع وعينيها اللتين كان يشع منهما سلطان الحسن والجمال، إلا أن التقاليد لم تكن تسمح في ذلك الوقت من ذلك الزمان بتركيز الأنظار على المرأة، وحتى إذا قضى سلطان الجمال بجاذبيته الأزلية أن يصوب النظر نحوها فإن عملاً كهذا كان يجري على شكل من أشكال عمليات التهريب للأشياء المحظورة» ص 13.

وهكذا، فالمرأة لا تلفت الانتباه ولا تثير الاعجاب إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال ورشاقة القد وحسن المظهر، وحتى عندما تتوفر لديها بعض المميزات ـ غير المظهرية ـ البارزة، كالمعرفة أو الذكاء أو الوعي، فإن الكتاب لا يمحضونها العناية اللازمة ويجعلون منها، في أفضل الأحوال، مجرد لواحق ثانوية لا يعتد بها عند قياس جاذبية الشخصية.

وتشكل النماذج النسائية، في روايات محمد زفزاف، تنوعاً خاصاً على هذا المنحى في عرض الجاذبية الشخصية وتحديد مصدرها، وذلك عندما ينتقل مركز الانجذاب فيها من الجمال المنظور إليه كقيمة إنسانية إلى محض نظرة ايروسية تقوم على الجسد وإغراءاته الجنسية.

فسوز، في المرأة والوردة، مثلاً، لم تكن تحتاج إلى جمال خارق لكي تبهر البطل محمد وتستحوذ على مشاعره، فقد كان جسدها وأنوثتها الطاغية كافيين لصرفه عن لامبالاته وجعله يقع فريسة لمفاتنها وإغراءاتها، ويخبر البطل بنفسه عن هذا الوضع فيما يشبه الهذيان:

«وضعت سوز كل جسدها الآن تحت تصرفي. شعرت بالدفء والحرارة وكل شيء، وأيضاً، الحرارة، المطلق، وكل شيء، وأيضاً، وكل شيء، وكل شيء، ثم كل شيء» «المرأة والوردة» ص 60.

وتتخذ هذه الجاذبية الجنسية لبوسات متغيرة وشديدة الاغراء، فعدا سلطة الجسد التي تشكل محور استقطاب أساسي بالنسبة لعلاقة البطل بسوز هناك جوانب أخرى تتمظهر فيها جاذبية الشخصية مثل الرائحة الأنثوية التي كانت تخدر حواس البطل وتنفذ إلى أعماقه على نحو ما يصوره في الرواية: «وهكذا فلسوز رائحة متميزة لا كباقي روائح النساء، تتسرب هذه الرائحة بليونة ويسر، تتسرب بسهولة وبلا شعور في المسام الجلدية حتى تبلغ القلب فتختلط مع دمه مجتازة الصمامات. تتسرب هذه الرائحة وتبقى هناك دائمة، حيوية منعشة، دافئة، مثل المطلق». الرواية ص 44.

ويمكن أن نضيف بأن روح المبادرة والعطاء التي تمتلكها سوز تعد مصدراً آخر من مصادر الانجذاب والتعلق لدى البطل: «شعرت أن سوز لا كأي امرأة أخرى تعرف كيف تساهم في إعطاء العالم الحنان والعذوبة والتناغم» الرواية ص 61. أما سوسو، في رواية الأفعى والبحر، فلا تخرج عن دائرة الاغراء الجسدي في بعده الجنسي، وقد استطاعت أن تعصف بمشاعر البطل سليمان لمجرد أنها امرأة ذات جسد رائع تحسن استعماله في جذب الرجال:

«سوسو لها فخذان جميلان، هذا ما أحبه فيها، علاوة على أنها تتقن المضاجعة بشكل جيد» الأفعى والبحر ص 71.

وبالرغم من أن هذه المرأة الأخيرة لم تكن سوى علاقة طارئة في حياة البطل وبديلاً مؤقتاً لثريا الحبيبة الغائبة، فإنها نجحت في الاستيلاء على عواطف سليمان والزج به في

متاهات الاشتهاء الجنسي الذي لم يكن يجد فكاكاً منه إلا باستعادة ذكرى الحبيبة البعيدة، تلك التي كانت تمارس عليه جاذبيتها الخاصة من خلال الاستذكار: «. . . وتخيل ما يمكن أن يحدث في خلوة كتلك بين رجل وامرأة. . فتشهى ثريا. الفتاة الوحيدة التي تشعره بدفء خاص. فقد كان يشعر وهما ملتحمان بأنهما لن يفترقا أبداً شعور لم يعرفه مع امرأة أخرى». الأفعى والبحر ص 17.

إن ثريا، هنا بحضورها الأثيري في ذاكرة البطل، وليس بمثولها في الواقع، ستنهض كنموذج للشخصية الجاذبة بامتياز، فهي ستملأ على البطل حياته كلها حتى أن سوسو، وهي المرأة المتجسدة القريبة المنال، لم تكن تستطيع أن تنازعها في امتلاكه ولا أن تبعده عن التفكير فيها كلما سنحت الفرصة. وسيحدثنا الراوي، في استذكارات طويلة، عن كل ما يجتذب سليمان إلى ثريا ويجعله يتعلق بها، فإلى جانب سلطة الجسد في بعده الجنسي كما تجلى ذلك في الشاهد السابق، هناك بعض الصفات الدزاجية التي كانت تتناسب مع ميوله وتصادف أهواءه: «ولعل ما شده إليها، انطواؤها على نفسها، وعزوفها عن الناس والعالم واهتمامها فقط بالكتب، الشيء الذي يجعلها تقترب من اهتماماته الخاصة» الرواية ص 12.

ولكن، وبوجه عام، فالجنس هو الذي يكون محدداً لجاذبية الشخصية النسائية في روايات محمد زفزاف، خصوصاً إذا كان جنساً متحرراً من المركبات والعقد من النوع الذي تمتاز به سوز وسوسو وثريا وغيرهن من النساء اللواتي تحفل بهن أعمال هذا الكاتب. فسواء كانت المرأة «حية» تسعى أو كانت مجرد خيال أو وهم فإن سر جاذبيتها يظل دائماً كامناً في الدور الايروسي الذي تلعبه في العالم الروائي وخاصة تجاه الشخصيات المحورية.

2 ـ نموذج الشخصية المرهوبة الجانب

يمكن اعتبار الشخصية المرهوبة الجانب بمثابة الجواب المباشر على نموذج الشخصية الجاذبة، فوجود هذه الشخصية، في العمل الروائي، يبدو وكأنه ناتج عن إلزام حكائي. وتعليل ذلك أن وضعية الصراع، الضرورية للرواية، لا يمكنها أن تنشأ وتتطور وتجد لنفسها حلاً بدون توزيع الشخصيات إلى معسكرين متقابلين يتبادلهما التجاذب والتنافر بحيث يتحقق التوازن والاطراد المطلوبان في الخطاب الروائي.

وإذن، فلكي يكون هناك صراع، ولكي يقع حدث، لا بد من ظهور قوة معاكسة تضع الحواجز والعراقيل أمام الشخصيات وتمارس عليها سلطتها. ومعلوم أن السلطة هنا مأخوذة بمعناها الحرفي، وليس الرمزي، أي بما هي علاقة بين فاعل ومنفعل، وسنقصد بالشخصية المرهوبة الجانب ذلك الطرف الفاعل في هذه العلاقة والذي تمثله الشخصية التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها.

إن وجود علاقة التسلط هذه بين الشخصيات العاملة في الرواية سيشكل علامة على اديولوجية لا عقلانية يعاد انتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النظم التسلطية السائدة في المجتمع وتجسيدها إبداعياً ثم إشاعتها في نماذج تخيلية قريبة من الأصل بهذا القدر أو ذاك. وليس عبثاً، قياساً على هذا، أن تتوجه السلطة من الشخصيات المرهوبة الجانب كالأب والاقطاعي والمستعمر إلى شخصيات تعتبر من الدرجة الثانية ولا تملك الأهلية لاتخاذ القرار مثل الأبناء والأشخاص العاجزين وعموم الأهالي...

وحتى لا نبقى في مجال التجريد النظري سنقوم بتحديد النماذج الثلاثة التي وقع عليها الاختيار لتمثيل الشخصية المرهوبة الجانب وسنسعى إلى الكشف عن مصدر تلك السلطة الموضوعة تحت تصرف كل واحد منهم وبحث المظاهر المختلفة التي تكتسيها عندما تكون موضوع ممارسة تجاه الشخصيات الأقل تأهيلاً وقوة في الرواية. والغاية التي نتوخاها من

وراء هذا العمل هي إبراز جانب من العلاقات المتحكمة في الشخصيات ضمن العالم الروائي لتكتمل الصورة التي نسعى إلى تقديمها من خلال عرض هذه التيبولوجية.

أ - نموذج الأب:

تحتل شخصية الأب موقعاً مهماً في الرواية المغربية وذلك باعتبارها مكوناً أساسياً في البنية العاملية وأكثر من ذلك بفضل حضورها الكثيف في الأحداث والمقاطع الحكائية. ذلك الحضور الذي يمكن التمييز فيه بين عدة مستويات:

1 - حضور كلي وبارز من خلال إسناد أدوار كبرى لشخصية الأب بحيث تتمحور الرواية بأكملها حول صفاته وعلاقاته ومظاهر سلطته التي تنسجم مع التصور السائد لشخصيته في المجتمع الأبيسي.

2 - حضور جزئي أو خفي في مجرى الأحداث داخل الرواية، سواء بسبب ضآلة الدور الذي يلعبه في السرد، أو باقتصاره على الورود على لسان الشخصيات.

3 - حضور رمزي باهت ولكنه ذو دلالة كبيرة لأنه يعبر عن موقف الكاتب الذي يرفض تكريس التصور المتداول لشخصية الأب في الرواية المغربية ويسعى إلى تصويره في انحطاطه وهامشيته الواقعيين وتجريده من الصفات الطهرانية المموهة التي ألف التلفع بها في النصوص الروائية التقليدية.

وهكذا تحتل شخصية الأب مكان الصدارة منذ الروايات الأولى التي ينطبق عليها هذا الاسم وتواصل حضورها المتعدد المستويات لتغطي مساحة الرواية المغربية إلى نماذجها المتأخرة، وبما أن الموضوع الذي يشغلها هنا هو نموذج الأب بوصفه شخصية مرهوبة الجانب فإننا سنركز على المستوى الأول الذي يمثل حضور هذه الشخصية في كامل إيهابها وسلطتها المادية والمعنوية وذلك من خلال التعرض لشخصيتين نموذجيتين في الرواية المغربية، وهما الحاج محمد التهامي في رواية دفنا الماضي والحاج مهدي في رواية بدر زمانه.

وقد تعمدنا الاتيان بهذين النموذجين لأنهما ينتميان إلى روايتين تفصل بينهما مسافة زمنية تشكّل بالكاد عمر الرواية بالمغرب، ثم لأنهما يدعمان الفرضية الأساسية التي ندافع عنها والتي تؤكد على استمرارية هذا النموذج في الوجود وملازمته للرواية المغربية في جميع تحولاتها وتقلباتها، ومن جهة ثالثة لأن هذا الاختيار سيسمح لنا، على نحو أفضل، باستخلاص الصفات والعناصر المشتركة في عرض صورة الأب ضمن الخطاب الروائي والوقوف على أهمية الدور العاملي الذي تنهض به الشخصية في العالم التخيلي.

ويظهر الحاج محمد التهامي في رواية دفنا الماضي كنموذج للأب المستبد الذي يبسط سيطرته على كل من تطالهم يده سواء كانوا من أهل القصر وعبيده أو من البدو الذين يستخدمهم في ضيعته بأيت جامع. على أن سلطة الحاج محمد لم تكن تأتي دائماً على شاكلة أو صورة واحدة، وإنما كانت في مراتب متفاوتة تبدأ من انحشاره في أمور رعاياه وتدخله في شؤونهم واملاء إرادته عليهم كلما تعلق الأمر بتقرير مصير أو تحديد هدف، وتنتهي باتخاذه عقوبات صارمة، جسدية أو نفسية، أو هما معاً، ينزلها بمن يقعون في دائرة نفوذه خاصة إذا بدر منهم ما يخالف سجيته أو يعاكس مزاجه.

وسنحاول متابعة هذا التدرج في عرضنا لمظاهر سلطة الأب حتى نكون فكرة عن تنوع الوسائط التي تستخدمها هذه الشخصية لتفرض سيطرتها على الآخرين وتصبح بالتالي موضوع رهبة، ضمنية أو معلنة بالنسبة لهم. وتبدأ سلطة الحاج محمد في التشكل منذ الصفحات الأولى من الرواية حيث يوحي بها الكاتب من خلال تقديمه للحاج كعميد لعائلة التهامي وقد انتهت إليه تركة أسلافه، بما فيها ومن فيها، فانبرى لها ينميها ويزيد فيها بالوسائل المشروعة حيناً وغير المشروعة أحياناً. ويشتغل هذا الإيحاء بمثابة أفق انتظار لما سنقف عليه تفصيلاً من ملامح السلطة وتجلياتها لدى هذه الشخصية.

وفعلاً فما إن نتقدم في قراءة الرواية حتى نصادف المظاهر الأولى لنفوذ الحاج محمد على أهله وأولاده في المقام الأول، وخاصة على ابنه عبدالرحمن الذي سيقدم على معاقبته لمجرد أنه فكر في الانقطاع عن غشيان المسيد وأبدى رغبته في الالتحاق بالمدرسة العصرية متأثراً في ذلك بما كان يروجه الأطفال الممـدرسون عن محاسن المدرسة وخلوها من العقاب الجسدي الذي كان من أساليب الفقيه الجبلي. وإن كان عبد الرحمن قد نجح في ولوج مدرسة الأعيان في نهاية الأمر فلأن الحاج محمد قد رضي بالاستماع إلى زوجته في هذا الشأن وانتهىٰ إلى الاقتناع برأيها: «وكانت أمه هي طريقه إلى والده، فما اعتاد أن يواجه الحاج محمد بطلب ما، وما اعتاد الحاج محمد أن يسمح لأولاده أن يواجهوه بمطالبهم، والأم مع ذلك كانت تستطيع أن تقنع بما لا يستطيع الأولاد أن يقنعوا به والدهم» دفنا الماضي ص 123.

أما مصير ابنه عبد الغني، الولد البكر، فقد سبق أن قرر فيه منذ وقت بعيد دون أن يواجه أي اعتراض، من أي كان، على مشيئته: «كان الحاج محمد يعد مستقبل أبنائه، وهو قد أعد مستقبل عبد الغني الذي كان ـ بحكم أنه أكبرهم سناً ـ أقرب إلى التفكير في مستقبله. ولم يكن مستقبله في غير دكان ثياب يضمن فيه الاستمرار للمهنة التي توارثتها عائلة التهامي أبا عن جد» ص 87.

ولم يكن الحاج محمد يكتفي بأن يختار المهن لأبنائه أو يقرر في شأن مستقبلهم والكيفية التي سيواجهون بها الحياة، وإنما كان يذهب إلى أبعد من هذا في ممارسة ما يعتقد أنه من مسؤولياته تجاه أهله وأبنائه على وجه الخصوص. وكمثال على هذا التجاوز إقدامه على تزويج ابنه عبد الغني من فتاة ذميمة لم يسبق له أن رآها أو تعرف عليها من قبل ولكن اختيار الحاج محمد وقع عليها لسبب واضح ومعلن هو التمكن من مصاهرة عائلة التازي التي تتفق والمركز الاجتماعي والمالي لعائلة التهامي. وأثناء التحضير لهذه الزيجة الصفقة كان الحاج يقرر وحده في كل شيء ويرتب الأمور كما يشتهيها في غيبة من يهمهم الأمر وذلك تمشياً مع تقاليد الأسرة الأبوية القائمة على التسلط وتجاوز الحدود: «وفي ضجة الزغاريد والهتاف برز عبد الغني من الباب وكأنه كان على موعد مع إعلان النبأ. لم يكن يدري شيئاً مما حدث. ولم يكن يفكر في أنه سيتزوج. ولو فكر في ذلك لما اعتبر الموضوع من اختصاصه. ولهذا فحتى الأحلام التي كانت تراوده أحلام المراهقة ومقتبل الشباب كانت نفسه وأعصابه مقبرة لها. أنه ما يزال تحت رحمة والده، وأنى له أن يفكر خارج هذه «الرحمة» ولو تعلق تفكيره بمستقبله أو بزوجته» ص 183.

والكاتب هنا يكني عن السلطة ب «الرحمة» ولعله يقصد أن يلطف من العبارة فحسب لأنه يدل بها على حاجة الابن المستمرة لوالده في إطار العائلة التقليدية، وهو نفس المعنى الذي أعطيناه لنيابة الأب على أبنائه في تدبير شؤونهم بحيث لا يكون لهم الحق في الاعتراض أو إبداء رأي مخالف.

وستكون سلطة الحاج محمد قد تشكلت في أقصى تجلياتها واكتسبت طابع العنف العيني عندما سيقدم على اغتصاب الخادمة ياسمين في غيبة زوجته خدوج وبمرأى ومعرفة من جميع سكان القصر. ولكن حذار أن نظن بالرجل الظنون! فهو قبل أن يهم بممارسة رجولته، على ذلك النحو الرخيص، قد حرص على ايجاد السند الشرعي لتبرير شبقيته وتقديم الغطاء الديني الذي يستظل به في مملكة الايروس: «إن ما ملكت اليمين هو مما أحل الله، وقد ملكت يميني ياسمين، فهي للحظوة والمتعة وليست للخدمة والشقاء فحسب. إن التسري كان مما لم يأنف منه «السلف الصالح» وهو مما لم يتورع عنه الآباء والأجداد، ومن التزمت والزيادة في الدين أن أحرم نفسي مما أحل الله» ص 38.

إننا، بعد هذه النماذج المختلفة من الاستدلالات، لا نملك إلا أن نجد أنفسنا في صميم الرياء الأخلاقي والديني الذي تقوم عليه السلطة الأبوية لدى الحاج محمد والذي تؤكده هنا ممارساته المشينة سواء تجاه أبنائه أو خادمته التي سيتخذها محظيته وخديمة شهوته على الرغم من أنف الجميع...

ولاحق، بعد ذلك، لخدوج أن تعترض على مشيئته أو تقف ضد إرادته وهي الزوجة الشرعية له، هو الذي طالما استعدى بالشرع. . و «إنما يجب أن تقف موقف المستسلم، ولا ينبغي أن تناقش بل أن تعترض أو تحتج أو تتمرد، يجب أن يضع حداً لهذا التمرد، وإلا صبت اللعنة على القصر» ص 54.

وبقليل من الفطنة يمكن أن ندرك مبعث هذا الخوف الذي يثيره كل مساس أو تجاوز للسلطة الأبوية. . .

وإذا انتقلنا إلى رواية بدر زمانه التي صدرت بعد مرور سبع عشرة سنة من ظهور دفنا الماضي، فإننا سنقف على مقدار الاتفاق الحاصل بينهما في رسم صورة الأب ضمن الأسرة التقليدية وفي تركيزهما المشترك على مظهره السلطوي الذي يظل ماثلاً أمامنا في الروايتين معاً بالرغم من الفارق الزمني الشاسع، وسنسعى إلى اتباع نفس التدرج الذي عرضنا به لشخصية الحاج محمد وذلك في محاولة للقبض على بعض ملامح السلطة الأبوية عند الحاج مهدي في رواية بدر زمانه بوصفه نموذجاً مختاراً للشخصية المرهوبة الجانب.

ويبدو أول مظهر لهذه السلطة في حرص الحاج مهدي على أن يجلس أبناؤه الثلاثة إلى جواره حول مائدة الطعام حتى يكونوا تحت مراقبته المستمرة: «كنا على المائدة القصيرة المستديرة، زهروية تقابل الحاج مهدي ونحن الثلاثة بينهما، محمد أكبرنا وعبدالله الأوسط، وأنا أصغرهم أحمد. كنت أفضل أن أتناول غذائي على انفراد مع أخوي وأفرح بذلك عندما تسمح به الظروف، ولكن أبي يؤكد أننا يجب أن نأكل معه على مائدة واحدة ليراقب طريقتنا في الأكل. باسم الله لا تبدأ قبل الأكبر منك. لا تمد يدك لما ليس أمامك لا تترك مكانك وتنهض قبل الأكبر منك، لا تسرع لا تكن آخر من يرفع يده عن الطعام. اجعل اللقمة معقولة. أمي كانت تنوب عنه في تبليغ هذه التوجيهات» بدر زمانه ص 15-16.

إن هذا النص، على طوله وتركيزه على الجزئيات، إنما يتضمن ميزة أساسية هي كونه يضعنا في المناخ العام الذي تتحرك فيه سلطة الحاج مهدي ويبرز طبيعة التعليمات الصارمة التي يفرضها، بقوة الالزام والقصر، على أعضاء الأسرة وفي مقدمتهم أبناؤه الثلاثة. وهنا أيضاً تكون الأم، كما في دفنا الماضي، هي صلة الوصل بين مصدر السلطة (الأب) وموضوعها (الأبناء) مما يدلنا على أن الخطاب الأبوي يجد دائماً من يكرسه ويعبر من خلاله في الحضور مثلما في الغياب فحتى عندما سيصاب الحاج مهدي بالعجز الشامل بعد أن تهجره زوجته الشابة وتتركه عرضة للسخرية والتشفي فإن سلطته ستصادف معبراً لامعاً في شخص زهروية، الزوجة والضحية في نفس الآن:

«المفارقة العظمـى أن عجزَ الحاج مهدي لم يوازه عجز في السلطة والأمر. لا. بقدر ما تضخّـم العجز تضخمت السلطة، وضاقت بنا حرية الحركة، لم يعد لسانه بحاجة للأمر، فزهروية أمره، أبوكم مريض. هاتو. . . اجروا. . . اجلبوا. . .» ص 69 - 70.

وإلى جانب هذا الحضور الكلي لسلطة الحاج مهدي يظهر كذلك تفننه في انتقاء أنواع العقوبات التي ينزلها بأبنائه وخاصة منهم ولده البكر محمد لأنه سيكون أول من يجهر بتمرده على سلطته ويرفض الانقياد لما تمليه عليه. وهكذا تتوالى عليه أشكال العقاب وتتعدد أساليبه بالتدريج كما لو كان المقصود هو اختيار أيها أنجح وأضمن لتثبيت السلطة الأبوية وتأكيد هيمنتها، وفي سبيل هذا الهدف سوف لن يتردد الحاج مهدي في جلد ابنه الأكبر بالسوط عندما تبين له، من بقايا التبغ التي عثر عليها في جيوبه، بأنه أصبح يدخن (ص 16). . . ثم بعد أن تعييه الحيلة ولا يؤدي الجلد بالسوط إلى استقامة الابن واقلاعه عن التدخين فإن الحاج مهدي يلوح بشكل من العقاب، جديد وغريب في نفس الآن، وزثه عن بعض المستبدين من أسلافه: «سمعت الحاج مهدي يتهم نفسه بالتساهل الذي أفسد محمداً عليه. لكنه لم يستسلم. ولا بد أن يعيد الضال إلى طريقه. وفي يوم ما. . . في يوم أكيد سيدفنه حياً!» ص 18.

وتجنباً لكل التباس أو غموض يمكن أن يترسب في الأذهان بصدد العبارة الأخيرة. . . فإن الراوي يستعجل أمره ليخبرنا بأن المسألة لا مجاز فيها وأن الحاج مهدي قد قرر فعلاً القيام بدفن ابنه حياً وهو سيفعل ذلك بلا مجاز أو مبالغة. . . ولو تمت العملية لكانت ستجري على نحو عجائبي يعجز حتى الخيال عن تصوره: «عندما يستغرق الابن في النوم، أو عندما يتأخر في نومه صباحاً، يغريه الكسل والدفء، لا حاجة إلى إزعاجه باللوم، أو جر الغطاء أو إفراغ كوب ماء على وجهه أو حتى ضربه. . . لا حاجة إلى كل ذلك. ليترك نائماً هانئاً. وليأت الحاج مهدي بالأجر والأحجار والاسمنت والجفنة والملاسة، وليعجن عجينة البنائين، وهكذا يأخذ الأجر والحجر واحدة، واحدة، بهدوء، ويغلق فراغ الباب، ويملسه على النائم أو النائمين! حتى ضوء النهار لن يزعج النومة السعيدة الهانئة، ولا ضوء المصباح، لأن يد المعلم قد قطعته من الخارج» ص 18.

وبعد أن يفيض الكاتب في وصف أنواع المكابدات المهولة التي سيكون سجناء القبر عرضة لها وهم بين الاختناق والصراخ والانتحاب ينتهي إلى التصديق بمقدرة الحاج مهدي على تنفيد عملية العقاب الأسطورية تلك بل الذهاب فيها إلى نهايتها وحتى يلاقي جميع من بالغرفة المقفلة مصيرهم المحتوم. .

يقدم لنا هذا المثال الأخير، بعد تجريده من طابعه العجائبي، دليلاً جديداً على

المدى الذي يمكن أن تبلغه ممارسة السلطة الأبوية القائمة على الإذلال والقهر وعلى مقدار الخطورة الذي تتضمنه إن هي لم تجد من يلجمها ويوقفها عند حدودها الدنيا. ولعله لحسن حظ الابن محمد، أو لسوء تقدير الحاج مهدي، أن هذا الأخير أحجم عن ممارسة هذه الوسيلة التأديبية القاتلة وأشفق عليه، في نهاية المطاف، من هذا الموت المحقق الذي لم يكن يرضاه لفلذة كبده...

ويتفتق فكر الحاج مهدي، أخيراً، عن أسلوب مهين لتصفية حسابه مع ابنه الذي كان لا يزال على تمرده ورفضه للانصياع للإرادة الأبوية. وسوف يحرص على أن تكون طريقته الجديدة «لعلاج» ابنه مهينة بقدر ما هي قاسية وتحمل في طياتها تحقيراً لشأنه لا بمضمونها فحسب بل بما سيترتب عنها في مستقبل الأيام: «منذ اليوم لن تعرف طريقك إلى المدرسة يا محمد، طريقك منذ اليوم إلى درب بنجدية عند المعلم عبدالسلام النجار لتكون متعلّمه وعبده طول الحياة» ص 20.

وباتخاذ الحاج مهدي هذا الاجراء الحاسم وإقدامه على فصل ابنه محمد من المدرسة ستكون سلطته الأبوية قد تأكدت بمايكفيهالأن تجعل منه شخصية مرهوبة الجانب بكل الامتياز المطلوب، فهو يمتلك سلطة القرار بيده ولا يتردد لحظة واحدة في ممارستها بأي وجه من الوجوه متدرجاً في ذلك عبر مراتب من العقاب ينزلها بأبنائه تبدأ بالجسدي فالنفسي وتنتهي بتجريدهم من مطلق حقوقهم.

والخلاصة أن هذا الحضور الكثيف لسلطة الحاج مهدي يضاف إليه تفننه في ممارستها سيجعله أكثر من مجرد شخصية مرهوبة الجانب وإنما سيحيله إلى شبح مخيف أشبه ما يكون بالعفريت الذي يتجسد في خيال الطفل أحمد: «كنت أصغر إخوتي، كلنا ضعاف، لكنني كنت نموذجياً في ذلك، وعندما كنت أسمع حكايات العفاريت، كنت أتصورها على عظمة الحاج مهدي، مضخمة أكثر بعض الشيء مع مميزات النار المتطايرة من المنخرين والعينين، والقدرة على كلمة كُنْ فيكون، وما شابه ذلك» ص 12.

فأية قوة يا ترى تستطيع أن تقف في وجه هذه السلطة الأسطورية الضاربة؟ الأبناء الضعاف أم الزوجة المغلوبة على أمرها؟ فحتى هذه الأخيرة التي قيل في الرواية بأنها تملك قوة عفاريت سيدنا سليمان لم تقدر على الصمود في وجه الحاج مهدي حين قرر الزواج وراء ظهرها بالبنت فطومة ربيبة سي سليمان حميم الحاج وشريكه في السهر وإغراء النساء..

ومع أن زهروية لم تترك أي شكل من أشكال المواجهة إلا وجربته.. فهي قد تذرعت بالصمت والشكوى وحاولت تأليب المعارف على الحاج مهدي ثم جربت الصراخ

والاحتجاج وهددت بمغادرة الدار مع أولادها وأخيراً آملت في تأثير السحر والتعاويذ لإعادته إليها دون جدوى. . ومع كل ما بدلته فهي لم تظفر بإثناء الحاج مهدي عن عزمه أو حمله على التراجع: «كل ذلك كان، أكثر من ذلك كان، الحاج مهدي وهو ما يشاء الله. . . لا يمكن أن يخطىء، وأكثر من ذلك أن يتراجع وفوق كل هذا أو ذاك لم يبق ما يمكن التراجع عنه» ص 26.

ومثلما استسلمت السيدة خدوج في دفنا الماضي وقبلت أن تشاركها ياسمين زوجها الحاج محمد بعد أن حصل الاغتصاب وقضي الأمر. . . فإن زهروية، في بدر زمانه، ستستسلم هي الأخرى لمشيئة الحاج مهدي وسوف تقبل بوضعها كضرة من الدرجة الثانية، وذلك لأنه لم يكن لديها، على الأرجح، أي خيار آخر غير الاستسلام والخضوع، بدون قيد أو شرط، للسلطة الأبوية القاصمة. أما إصرار الكاتب على القول بأن زهروية قد ظلت تقاوم باستسلامها وأنها إنما كانت تصطنع العناد لتداري به مذلتها فهو كلام من قبيل التنويع المجازي ولا يجوز أن نأخذه على غير محمله ذلك.

وسنحاول فيما يلي، وبرسم الخلاصة، أن نتأمل في الصورة النموذجية التي ظهر عليها كل من الحاج محمد والحاج مهدي في الروايتين وذلك على ضوء العناصر المشتركة ونقاط التلاقي في شخصية الرجلين وخاصة على مستوى الدور الحكائي البارز الذي لعبه كل منهما حينما كانا يدفعان بالأحداث إلى التأزم أو الانفراج كل حسب وضعه العاملي الخاص. .

لقد اتضح بأن مرهوبية الجانب لدى شخصية الأب في الروايتين إنما تقوم على أساس السلطة التي يخولها له التقليد الاجتماعي حين يمنحه حقوقاً مشروعة معينة هي التحكم في مصير كل فرد من أفراد العائلة، والحق في مراقبة الجميع مع استعمال الاكراه، الجسدي أو المعنوي، عند الاقتضاء. وفي كثير من الأحيان تتم ممارسة هذه السلطة بكيفية تعسفية تفرغها من مشروعيتها وتشحنها بشعور الكراهية والحقد المتبادل الشيء الذي يؤدي إلى تردي العلاقة بين الآباء والأبناء. . وهذا ما وقفنا عليه في الصفحات السابقة من خلال التقاطنا لبعض مظاهر الشطط التي اصطبغت بها السلطة الأبوية في الروايتين ورأينا كيف يواجه رب الأسرة أبناءه بمواقف سلطوية تسلب منهم طفولتهم وفرحهم وتنمي لديهم الاحساس بالقهر والدونية وذلك باستعمال جميع الوسائل القمعية الممكنة كالضرب والحجز وصنوف الاذلال التي تكرسها المعتقدات الأبيسية وتمجد اللجوء إليها لتهذيب رعونة الأطفال! وفي تلك الشواهد التي قدمنا أعلاه أكثر من دليل على بطلان هذا الاتجاه السائد في ممارسة الأبوة والانحراف بها عن وظيفتها الطبيعية. .

وقد بينا كذلك كيف أن سلطة الأب لم تكن تتوقف عند الأبناء أو تقتصر عليهم فحسب وإنما كانت تتجاوزهم لكي تنسحب على الزوجة وعموم الأهل فارضة عليهم جميعاً الانقياد والطاعة مقابل الاستسلام والخضوع الأعمى من طرفهم.

وهكذا نشهد تعميم المحتوىٰ القمعي للسلطة الأبوية التي ستشمل الزوجة أساساً، بعد الأبناء والخدم، وتشكل مساساً خطيراً بأحد أبرز حقوقها وهو حق الانفراد بالزوج وعدم مشاركته مع امرأة أخرى، فقد احتال الحاج محمد في دفنا الماضي لاستلاب هذا الحق من زوجته خدوج بل قصرها على القبول بوجود ياسمين معها في القصر ضرة أو كالضرة.. ومثله سيفعل الحاج مهدي بحق زهروية وإن بطريقة أقل تهذيباً وأبعد ما تكون عن مراعاة الأصول التي يكفلها ميثاق الأسرة الأبوية ذات الزواج الأحادي...

وإذن فكل المعطيات تدلنا على أن الحضور الكلي لسلطة الأب في الرواية المغربية هو مصدر تلك القوة الفاعلة التي ظهرت بها هذه الشخصية في النسيج الحكائي والتي بواسطتها فرضت هيمنتها على شبكة العلاقات بين الشخصيات وأعلنت عن نفسها كشخصية مرهوبة الجانب بكل التأكيد اللازم.

ويمكن القول أخيراً بأن استمرار تقديم صورة الأب بالتركيز على الجانب السلطوي في شخصيته وإبرازه بالمظهر المهيمن في الرواية قد جاء نتيجة لحرص الكتاب على استعادة تلك الصورة التي كان يوجد عليها الأب، ولا يزال، في المجتمعات الأبيسية مثل مجتمعنا، وبمثابة استجابة لحاجة الرواية إلى عكس صورة الأب، كما هي فعلاً في الواقع المجتمعي، أي باعتبارها سلطة في المقام الأول.

ب - نموذج الاقطاعي:

حسب بحث سوسيو تاريخي أجراه أحد الباحثين حول موضوع الاقطاع وملكية الأرض بالمغرب[1] ينتهي، في خلاصته، إلى التأكيد على خلو المجتمع المغربي من نموذج الاقطاعي بالمعنى الذي يُعطىٰ له في الغرب، ويبرز كيف أن الاقطاعي «المغربي» يمثل نموذجاً خاصاً يختلف عن نظائره في المجتمعات ذات الانتاج الفيودالي أو تلك التي تنتمي لنمط الانتاج الآسيوي، ويضيف هذا الباحث في نفس السياق بأن استعمال مفهوم «اقطاع»

(1) حليم (عبد الجليل): «الاقطاع وملكية الأرض بالمغرب» مجلة كلية الآداب بفاس، العدد 2 و 3 لسنتي 1979 - 1980 ص 415 - 431 (عرض لأطروحة جامعية نوقشت بكلية الآداب بالرباط د. ت) وقد تجنب الباحث المشكلات التي تطرحها عليه خصوصية المجتمع المغربي باستعمال مفهوم نمط الانتاج الخراجي الذي سبق وأن اقترحه سمير أمين في كتابه التطور اللامتكافىء 1973 .

كمرادف لمفهوم «فيودالية» يتضمن نفياً لبعض الحقائق التاريخية الثابتة وتجاهلاً لكثير من الأسئلة التي لم يبت فيها بعد بما فيه الكفاية.

فالمجتمع المغربي، والقروي منه بخاصة، لم يعرف نفس التطور الذي شهدته أوروبا ولا عاش نفس الظرفية التاريخية التي أنجبت ظاهرة الاقطاع في الغرب، بل إنه ليس هناك ما يدل بوضوح على أن البناء الاجتماعي بالمغرب كان يتوفر على طبقات بالمعنى المتداول في المجتمعات الرأسمالية، كما أنه يصعب تفسير كيف تحولت الملكية العقارية التقليدية بالمغرب إلى لاتيفونـدات وإقطاعات لعبت دوراً بارزاً في المخزن خلال القرن التاسع عشر وبعضها لا يزال يلعبه إلى اليوم[2].

وفي مقابل هذا الرأي يعتقد باحث آخر بوجود نقط تشابه كثيرة فيما بين مفهوم النمط الفيـودالي للإنتـاج كما عرفه الغرب ومفهوم الاقطاع في المجتمع المغربي ولكنه لا ينكر بعض مظاهر الخلاف بين المفهومين مثل كون نبلاء وإقطاعي أوروبا قد بنوا سلطتهم الاجتماعية والعقارية على تخصصهم في المجال الحربي أو كون العلاقة بين السيد والقن كانت تتميز بالتبعية المطلقة، والأمران معاً غير حاصلين بالنسبة للمجتمع المغربي[3].

وحتى نتلافى الدخول في مثل هذه التفصيلات المفهومية والاصطلاحية التي قد تتيه بنا عن نطاق بحثنا سنأخذ مفهوم الاقطاع في معناه العام، أي بما هو خصيصة من خصائص الحياة الفلاحية في المجتمع القروي بالمغرب وحيث يكون الاقطاعي هو ذلك الشخص المستحوذ، بطرق غير اقتصادية، على ملكية عقارية شاسعة يتولى استثمارها، بدلاً عنه، فلاحون معدمون مقابل نصيب ضئيل من المحاصيل الزراعية (الخماسة ـ الرباعة ـ الخبازة. . . إلخ). وسنكتفي هنا بتقديم أمثلة عينية من الرواية المغربية تشهد بوجود هذا النمط من الانتاج بالمغرب أثناء الحماية وفيما تلاها، وخصوصاً منها تلك الشواهد التي تدلنا على حضور نموذج الاقطاعي كشخصية مرهوبة الجانب في العالم الروائي.

ومع أن هـذا المظهـر الأخير هـو الذي يهمنـا في المقـام الأول، فـإن وجود نصوص تشير، وإن بشكل عرضي، إلى جذور ظاهرة الاقطاع بالمغرب قبل حلول الاستعمار، وأخرى تسجل الملابسات التي رافقت نشوء هذه الطبقة من ملاك الأرض خلال الحماية وبعد الاستقلال وتبرز مساهمة المستعمر وأذنابه في مفاقمة وضع الفلاحين

---

(2) المرجع نفسه ص 428 - 429.

(3) بنعلي (إدريس) التشكيلة الاقتصادية والاجتماعية المغربية ما قبل الرأسمالية أطروحة دكتوراه دولة نوقشت بجامعة غرونوبل 1976.

الفقراء. . . كل ذلك جعلنا نتخذ من هذه النصوص طريقاً للتقرب من نموذج الاقطاعي ومدخلاً لمعرفة تمظهراته المختلفة في الرواية المغربية.

من جملة هذه القرائن ما نجده وارداً في رواية اليتيم لعبدالله العروي على لسان حمدون، الإقطاعي العصري الذي يشبه «ناظر ضيعة» حيث يعود بأصول الاقطاع إلى ماقبل الحماية في حديث يوجهه إلى البطل إدريس:

«هل تعلم أنه سبق المعمرين في هذه المنطقة بالذات فقهاء جاءوا من مراكش وسوس مع طلبتهم. فبنوا الدور وحفروا الآبار وغرسوا الأشجار وربوا الماشية.ثم باعوا الألبان في الأسواق واشتروا الأرض من السكان، يفعلون كل هذا وينصتون إلى الأرض تسبح للرحمن؟» ص 74.

ويتضمن هذا النص، فضلاً عن المعطى التاريخي، إشارة واضحة إلى دور رجال الدين من فقهاء وشرفاء في إفشاء ظاهرة الإقطاع في مغرب ما قبل الحماية، وهذه حقيقة لم تعد خافية على أحد فالمعروف، تاريخياً، عن الشرفاء والمرابطين أنهم كانوا يتمتعون بامتيازات لا يحظى بها عامة السكان، فإلى جانب إعفائهم من الضرائب وتمهيد السبيل لاغتنائهم بكل الوسائل كان الحكام ينعمون عليهم بالضياع والعزائب التي تتحول مع أصحابها لخدمة الشريف والسخرة في أرضه، كما كانوا يستفيدون من الأراضي التي يتنازل لهم عنها مريدوهم لتوسيع ممتلكاتهم العقارية ومضاعفة سيطرتهم على الفلاحين[4].

وإذ تحدد لنا رواية اليتيم دور رجال الدين في المؤسسة الاقطاعية بالمغرب تسير رواية الطيبون في اتجاه إبراز الدور الذي لعبته الحماية في تركيز دعائم هذه المؤسسة التي وجدتها تتلاءم مع نزعتها التوسعية وأفقها الاستعماري، وتمضي الرواية لتصور لنا ما نجم عن هذا التحالف بين الاستعمار والاقطاع حيث قام المعمرون بالاستيلاء على أجود الأراضي الفلاحية وأخصبها وجعلوا من أصحابها الأصليين مجرد خماسين ورعاة عليهم. وفي المرات القليلة التي لم يغتصب فيها الفرنسيون الأرض من الفلاحين فإنهم كانوا يساعدون أعوانهم من الحكام والقواد والأثرياء على اغتصابها والاستحواذ على خيراتها.

ومن هذه العينة الأخيرة الثري المنصوري الذي يمثل في الرواية نموذج الاقطاعي الممالىء للاستعمار والمستفيد من خدماته، والحاج علي عم قاسم الذي فوت له

(4) عبد الجليل حليم، مرجع مذكور ص 427 - 428 ويذكر الباحث أن زاوية القناطرة مثلاً كانت تملك ضيعات شاسعة في ضواحي القصر الكبير فيما بين القرنين 15 و 19 فيما ينقل عن الهاشمي برادي في أطروحته عن شرفاء وزان أن هؤلاء كانوا يملكون جل أراضي الغرب.

المستعمرون كثيراً من الأراضي برسم التعويض على ما أصابه منهم وذلك بعد أن تدخل المنصوري لصالحه.

وتذهب رواية الطيبون إلى أبعد من رسم صورة هذا التحالف الطبيعي بين سلطتين تجمع بينهما أهداف ومصالح مشتركة وذلك عندما تضعنا مباشرة أمام التركة الثقيلة التي خلفها الاستعمار بعد جلائه عن البلاد والمتمثلة في استمرار ظاهرة الاقطاع ضداً على كل شعارات التحرر الوطني التي طالما نودي بها في مرحلة الكفاح من أجل الاستقلال، فقد نبتت على التوّ طبقة طفيلية جديدة التهمت جل الأراضي المسترجعة من المعمرين وأحلت مكان التحالف البائد، بين الاستعمار والاقطاع، تحالفاً جديداً بين الدولة الوطنية والاقطاع تقوده نفس الحوافز وتغذيه نفس الاطماع المشتركة: «حكومة الاستقلال تضع مشروعاً لاسترداد أراضي المعمرين الأجانب، ويتقدم لشرائها أغنياء المدن وكبار الموظفين بطرق ملتوية. أما الفلاحون أصحاب الأرض الحقيقيون، فتضيق بهم السبل، ولا يجدون طريقاً يؤدي بهم إلى الأرض» ص 41.

ومرة أخرى تضيع على الفلاحين الصغار فرصة التحرر من السيطرة والتبعية للاقطاعي الذي يستغل وضعيتهم المزرية لاستلاب المزيد من أراضيهم أو شرائها بأبخس الأثمان أو أخذها مقابل ديون مترتبة وأحياناً نظير الابقاء عليهم فيها للانتفاع من خدماتهم بل أنه لمن المفارقات المشهودة أن يجيء الاستقلال الوطني حاملاً معه أساليب جديدة، وغاية في الالتواء، لاستلاب الأرض من أصحابها في إطار من الكدية والاحتيال تتضاءل أمامه كل مظاهر الاستبداد والترامي على حقوق الغير التي شاعت على عهد الحماية.

وهذه مفارقة أولتها الرواية المغربية كامل عنايتها فقدمت لنا نماذج مختلفة من تلك الطرائق التي كان يسلكها الاقطاعيون للاستيلاء على أراضي الفلاحين ويفرضون أنفسهم بالتالي كشخصيات قوية ومرهوبة الجانب تستميت في تحقيق أطماعها بكل الوسائل.

فهذا الحاج محمد مثلاً في رواية دفنا الماضي، يبني كل ثروته العقارية ويقيم سلطته وهيبته بانتهاج ذات الطريقة التقليدية الموروثة عن أسلافه والتي كانت تقضي بتشجيع صغار الفلاحين على الاستدانة حتى إذا أثقلت الديون كاهلهم وأصبحوا عاجزين عن الوفاء بها كانت الأراضي هي المقابل الذي يطلب منهم دفعة نظير تصفية ذمتهم!... وقد يتفضل الاقطاعي بعد ذلك، على سبيل التكرم، فيقبل الإبقاء على الفلاح وعائلته للانتفاع بخدماتهم في أرضهم التي تكون قد انتقلت إلى ملكيته على ذلك النحو من التدليس والغبن، وتقدم لنا هذه الرواية، في شخص الحاج محمد، مثالاً عينياً وغنياً عن كل تعليق:

«كان الحاج محمد التهامي يملك ضيعة واسعة في (أولاد جامع)، ورث معظم أرضها واشترى كثيراً من الهكتارات من سكان الناحية، كانوا يستدينون منه فيدينهم حتى إذا استغرق الدين الأرض فاوضهم في التنازل عنها لقاء ديونه فتنازلوا مكرهين لا راضين، ولكنهم ظلوا يسكنون الضيعة ويحرثونها لصالح الحاج محمد كخماسين» ص 98.

وهنا أيضاً يتقاطع الخطاب الروائي حول الاقطاع مع الحقائق التاريخية المعلومة، فليس صدفة، تأسيساً على ذلك، أن تتعاظم المؤسسة الاقطاعية ويزداد نفوذ الاقطاعيين كلما مرت بالبلاد سنوات عجاف أو حلت بها مجاعات وأوبئة[5] فالاقطاعي يجدها فرصة مواتية لاستغلال وضعية الفلاحين المتضررين ومساومتهم في أراضيهم تمهيداً للاستحواذ عليها وضمها إلى ممتلكاته.

ويجري الكاتب على لسان قدور مثالاً ملموساً يبرز فيه كيف أدى سوء التدبير بوالده وعمه إلى التفريط في الأرض وسهلا انتقالها إلى الاقطاعيين فقد «.. استدانا من والد الحاج محمد وكان ـ فيما يبدو ـ سخياً في إدانتهما، أغرقهما في الدين حتى إذا استغرقت ديونهما ثمن الأرض لم يجدا بدا من دفعها قطعة قطعة حتى انتهت إلى ملك الحاج محمد» ص 116.

على أن اتساع أملاك الحاج محمد إذا كان قد مكنه من بسط سيطرته على الفلاحين وجعله في موقع الشخصية المرهوبة الجانب مادياً ومعنوياً فإنه، فوق ذلك، جلب له شعوراً بالغرور لا نجد له نظيراً سوى عند كبار الاقطاعيين الذين كان الحاج يقبل على التشبه بهم في كل شيء.

فقد كان من عادته مثلاً أنه كلما حل بالضيعة اتخذ لنفسه موكباً مهيباً يجوب فيه أنحاء أراضيه بدعوى ظاهرة هي استطلاع أحوال الضيعة والوقوف على حدودها، ولغاية خفية في نفسه هي الإمعان في إذلال الفلاحين والظهور عليهم بمظهر السيد:

«كان الحاج محمد يجد متعته في جولة صباحية ينظمها رؤساء الفلاحين. يركب بغلة مسرجة ويزور كل صباح ناحية من نواحي مملكته الشاسعة، لم تكن المنطقة التي يزورها بعيدة عن الضيعة، ومع ذلك فهو يفضل أن يركب، وأن يكون محاطاً بالمشرفين على فلاحة الأرض، وأغلبهم من الملاكين السابقين أو أبنائهم، يحيطون ببغلته في رعاية وعناية، ويسيرون خلفه وأمامه كما لو كان ملكاً من ملوك الفرس أو الروم» ص 99.

(5) يذكر ج. لازاريف أنه ظهرت ملكية عقارية شاسعة لفائدة المدينيين عندما اغتنم تجار فاس، في أوائل هذا القرن، ظهور مجاعة بالمغرب ليشتروا من الحياينة جل أراضيهم ـ نقلاً عن المرجع السابق. ص 423.

ونحن ندرك بسهولة من خلال هذا النص أن ما يحبب هذا الموكب إلى قلب الحاج هو مظهره الاقطاعي بالذات حيث يركب السيد ويتبعه الفلاحون راجلين لكي يمثلواشروط الطاعة والاستسلام أمام ولي النعمة، وكل ذلك ليرضي الحاج نزعته الاستبدادية وفي نفس الوقت لكي يؤكد على موقعه كشخصية مرهوبة الجانب.

من جانب آخر قد يلجأ الاقطاعي إلى خلاف هذه الطريقة التي نعتناها بالتقليدية لكونها تقوم على استلاب الأرض بالوسائل «المشروعة» وإنما تسعى إلى تأسيس ثروته وتركيز موقعه الاجتماعي باللجوء إلى الاحتيال والتدليس على الفلاحين مستعيناً، للايقاع بهم، بالجهل وقلة الخبرة المتفشيين بينهم.

وهذا لا يعني أن الطريقة الأولى كانت خالية من التلبس لمجرد أن الأقطاعي فيها كان يحتمي بمشروعية ظاهرة (الأرض مقابل استرداد الدين» أو أن الإقطاعي الذي يمارس التدليس المعلن هو الأجدر، دون سواه، بأن يمثل الشخصية المرهوبة الجانب. وقبل أن نوضح هذه النقطة لا بد أن نستحضر صورة لما يمكن أن تكون عليه هذه الطريقة الأخيرة «غير المشروعة» في ابتزاز أراضي الفلاحين، وسنسوق لذلك مثالاً من رواية اليتيم التي تمتاز بتأطيرها لظاهرة الاقطاع بالمغرب من خلال عرض شخصية حمدون ووصف عالمه الخاص كإقطاعي حديث النعمة:

«كانت الأرض تحت تصرف أحد المعمرين، شريك باشا مراكش اكتراها من بعض أصحابها ثم عند أول تجديد لعقد الكراء انتهز أميتهم، فوقعوا على عقد بيع وهم لا يشعرون، ولم ينتبهوا للغش إلا عندما جاؤوا كالعادة أثناء الحصاد ليتقاضوا ثمن الكراء فطردوا من العزيب شر طرد» ص 71 .

ولولا خشية الأطناب لنقلنا ما تبقى من الشاهد، وهو طويل وشديد التفصيل، حتى نضع أمام القارىء صورة للأحداث المتلاحقة التي انتهت بحمدون إلى حيازة الأرض والاستحواذ على خيراتها لحسابه الخاص. ولا أقل من أن نعرض لها هنا برسم الاختصار.

فبعد أن أجبر المستعمر على الجلاء عن الأرض سيظهر كثير من المطالبين بالحق فيحصل النزاع حولها وتعرض القضية على المحكمة لتفصل فيها وتحدد أسهم كل واحد من الورثة، وهنا وبعد أن يعلم حمدون بالحادثة يقوم بالاتصال بإحدى الوريثات المعدمات ويتفق معها على أن تتنازل له عن سهمها مقابل الانفاق عليها بقية حياتها، وينسج حمدون خيوط لعبته بكيفية متقنة ستسعفه في تحقيق حلمه الكبير الذي طالما راوده وهو موظف صغير في البريد ويحصل على قطعة من الأرض يستثمرها على الطريقة العصرية، وبالفعل سيطلع حمدون هو الفائز والمستفيد الأكثر حظاً من الجميع:

«والغريب أن حمدون الذي كان في الصف الخامس بعد أعضاء القبيلة وورثة الشيخ وورثة الباشا والمعمر سبق الجميع وحاز القطعة التي اختارها منذ البداية» ص 72 .

ولعله على سبيل المداهنة الحكائية يحاول الكاتب إخفاء الخطة التي سلكها هذا الاقطاعي الحديث العهد وربما لكي يبرزه بمظهر الشخصية المرهوبة الجانب حقاً والتي لا يمكن الجام طموحاتها أو التلطيف من أطماعها:

«لم أدر إلى حد الساعة كيف توصل إلى هذه النتيجة مع أن عدداً كبيراً من المطالبين خرجوا بدون طائل» ص 72 .

لكن بعد ذلك يأتي صوت حمدون نفسه ليعرض المسألة من وجهة نظره الخاصة مردداً تفسيرات هي أقرب إلى كلام العجائز منه إلى ما يصلح لتبرئة الذمة المتورطة: «ذكرني الله بإرث فاغتنمت الفرصة واشتريت قطعة أرض من أرملة كانت في حاجة، فدعت لي بالخير: نفعتني، الله ينفعك! فكان دعاؤها السبب» ص 73 .

هكذا إذن، وبالتواطؤ المتين مع السلطة الاقطاعية، استولى حمدون على الأرض وراح يمارس فيها مشاريعه الفلاحية ويضاعف ثروته على حساب أصحاب الحق الشرعيين الذي غصبوا على التسليم في أرضهم. ويوماً عن يوم كان حمدون يحاول التسلل إلى حياة الفلاحين لاستجداء اعترافهم وكسب ثقتهم ولكن دون جدوى.

ومن أول وهلة يبدو لنا بأن حمدون، في رواية اليتيم، ليس من النوع الذي يمكن أن تنطبق عليه صفة الشخصية المرهوبة الجانب لأنه لم يكن إقطاعياً تقليدياً يمتهن الفلاحين أو يتحكم في رقابهم وإنما كان يمثل، ظاهرياً على الأقل، نموذج الاقطاعي المعاصر الظريف والخفيف الظل، الذي يميل إلى العيش في سلام وهدنة مع جيرانه من الفلاحين حتى أنه كان يطلب مودتهم بكل الوسائل بل ويعمل على مداهنتهم تجنباً منه لكل شر قد يصدر عنهم:

«الجيران نظروا إلي كما لو كنت تراميت على أرضهم بلا حق والشيوخ عاكسوني في كل شيء ثم رأوني أعيش مثلهم ومعهم، أذهب إلى السوق، أعينهم بالمال والأدوات والنصائح ولا أتدخل فيما لا يعنيني، فبدأوا يحترمونني» ص 73 .

على أن الحذر، مع هذه النصوص، يقتضي منا ألا نأخذ كل ما جاء فيها مأخذ الحقيقة الثابتة كأن نقر لحمدون بكل الوداعة والطيبوبة اللتين يدعيهما لنفسه ونقبل بوضعه الشاذ بين الفلاحين كأمر واقع ولا مناص منه، فشتان بين أن تكون ذئباً وتريد أن تتظاهر للناس في جلد حمل وديع. إذ ليس هناك في الحقيقة، سوى اختلاف شكلي ضئيل بين الاقطاعي التقليدي

الموسوم بالنزعة الاستبدادية والمتمسك بمنطق القوة، وبين الاقطاعي العصري الذي يصطنع الرأفة بالفلاحين. . . فكلاهما يستمد قوته من تحالفه مع السلطة والاقطاع لاغتصاب الأرض وممارسة الاستغلال مما يضعهما في صف واحد مع الشخصيات المرهوبة الجانب سواء بسواء وإن في مراتب متفاوتة من حيث الصلابة والليونة.

وأخيراً، فإذا كان الحاج محمد في دفنا الماضي قد احتال بإدانة الفلاحين وأخذ أرضهم نظير أمواله، وكان حمدون في رواية اليتيم قد لجأ إلى المناورة على أصحاب الحق، فإن الحاج علي، في رواية الطيبون، سيختار طريق الاغتصاب المباشر الذي لا يحتاج فيه الاقطاعي إلى استغفال الفلاحين أو التدليس عليهم في المحاكم لاستلاب أرضهم، وهنا نصل إلى الشكل الثالث من أشكال ابتزاز الأرض وبناء الشخصية المرهوبة الجانب.

فقد مر بنا، فيما تقدم، أن الحاج علي هذا كانت له صلة وثيقة بإقطاعي كبير هو المنصوري، عميل الاستعمار وحليفه الأقوى في المنطقة، وإليه يعود الفضل في تخليص أراضي الحاج علي من يد المستعمرين بل هو الذي فتح الطريق أمامه للتحالف معهم ضداً على الأوفاق والقوانين فراح يطلق يده بالاغتصاب والنهب لأراضي الفلاحين حتى تحولت القرية بكاملها إلى مجموعة خماسين ورعاة عليه.

وتأتي كثير من الوقائع التفصيلية لتؤكد على قوة شخصية الحاج علي وصلابة موقعه كإقطاعي متمرس لم يسمح أبداً بأن تنقص سلطته أو تداس هيبته حتى وإن اضطره ذلك إلى ممارسة الارهاب بالترامي على أراضي الغير وضمها إلى ممتلكاته بغير موجب أو شرع. . . وذلك على نحو ما فعل مثلاً مع شقيقه، والد قاسم، الذي سولت له نفسه ذات يوم أن يختلف معه ويعترض على مشيئته فكانت هذه الواقعة التي تحكيها الأم لابنها قاسم حتى لا يغتر بكلام عمه أو يثق في ادعاءاته:

«كان أبوك رجل خير، خالف عمك لكنه كان الأصغر، وصفعه عمك عندما رفع عليه صوته، وأقسم والدك ألا يستمر شريكاً لأخيه، وطالب بحقه. واشتد الخصام بينهما، فتدخل رجال القرية وأصلحوا. . وكانت قسمة كما أرادها عمك. تخلى فيها عما لا يريد، وتمسك بما أراد، وبوفاة والدك، استولى على كل شيء» ص 23 .

ونجد في هذا النص، علاوة على النزعة الاستبدادية الطاغية لدى الاقطاعي، صورة للمدى الذي يمكن أن تبلغه أطماعه حيث تطال حتى الأقرباء ممن يقعون في طريقه أو يقوده إليهم تلهفه على الأرض ورغبته في الاستحواذ عليها مهما كان الثمن.

وفعلاً فقد كان الحاج علي قوياً حقاً بصلاته ونفوذه الموروث عن جذوره الاقطاعية

وخاصة بالاستعمار الذي كان يعاضده وذلك ما جعل الفلاحين يخافونه ويحرصون على تجنب شره، بل إنهم ذهبوا إلى حد التشفي فيه عندما أصابته الضيقة:

«عمك مريض يا قاسم بضيقة خطيرة، لا تفارقه أبداً، وستؤدي به إن كان لا يزال حياً. . إنها لعنة وعقاب نزل به. أقسم لك يا بني. . . وقع ذلك منذ حرث أرض المجذوبة. . . لقد ماتت المسكينة بعد ذلك بشهور، أسى على أرضها التي نزعها منها عمك، وتشرد أطفالها. . . كان عمك يستغل أرضها نظير لقمة تصيبها في داره. . . دارنا جميعاً. . . هي وأطفالها الصغار ثم وقع النزاع (. . .) فطردها وسلب أرضها. . . وأصابته الضيقة بعد ذلك» ص 22 .

إن الاغتصاب المباشر هو وسيلة هذا الاقطاعي لكسر شوكة الفلاحين وإجبارهم على القبول به كشخصية مرهوبة الجانب، وإذا كنّا قد وقفنا في الصفحات السابقة على مظاهر مختلفة من ردود الفعل التي يتخذها الفلاحون للحيلولة دون تعاظم سلطة الاقطاعي كاللجوء إلى القضاء أو الاستنجاد برجال القبيلة فإننا هنا، مع مثال المجذُوبة، سنواجه حالة استثنائية ونادرة الحصول: «حسرت المجذُوبة رأسها ومرغته في التراب ودعت عليه، دعوة مظلوم. . . وماتت بعد ذلك. . الكل يعرف أن دعوتها نزلت به لكنهم يخافونه جميعاً» ص 22 .

ونحن لا نجد حاجة ماسة تدعونا للتعليق على هذا الموقف العاجز ولا إلى تفسير الأسباب التي دعت الفلاحين إلى الاعتقاد فيه، فما يهمنا في المقام الأول هو معرفة الأساليب التي تجعل الاقطاعي يكدس بين يديه كل هذا العدد الكبير من الأراضي ويصبح نتيجة لذلك شخصية قوية تفرض سلطتها على الفلاحين بكل الوسائل المتاحة لدينا. فسواء استعمل التدليس أو المناورة أو لجأ إلى القوة فإن الاقطاعي ينتهي دائماً إلى الاعلان عن نفسه لشخصية مرهوبة الجانب تحتل مكانة بارزة في المجتمع القروي المهضوم الحقوق وفي البنية العواملية داخل العمل الروائي.

ج - نموذج المستعمر:

لا نحتاج إلى كثير من الاستدلال لكي نسوغ انتماء شخصية المستعمر إلى زمرة الشخصيات المرهوبة الجانب، فلا أقل من أنه ظهر في الرواية المغربية كمغتصب يسلب الأرض ويستعبد الإنسان ويمارس جميع الوسائط للضغط على الناس وحملهم على القبول بالأمر الواقع والعيش تحت نير الاستعمار.

وقد تطرقنا، عند الحديث عن نموذج الاقطاعي، إلى الأدوار التي قام بها المستعمرون في إطار تحالفهم مع الاقطاع المحلي لتثبيت دعائم التسلط وفرض الحجر على المواطنين

وذلك عملاً بأطروحة ليوطي حينما دعاهم إلى ضرورة التعايش مع فيوداليي المنطقة. وهكذا يبدو أن كل شيء قد تهيأ لإدماج المستعمر ضمن هذا النمط من شخصيات الرواية المغربية وذلك بفضل الصفات التي كانت تسند له خاصة في روايات الحقبة التي تصدت لفترة الكفاح الوطني ضد الاستعمار (غلاب - ربيع - زياد. . .) حيث يجري وصفه على نحو تبرز معه كل مظاهر القسوة والعنف التي تميز الشخصية المرهوبة الجانب، فسواء ظهرت شخصية المستعمر في إيهاب مدني كما هو شأن الاقطاعيين ورؤساء الورشات أو موظفي الإدارة الاستعمارية أو اتخذت لبوس العسكري الذي يكشف عن رتبتها ومقدار السلطة التي خولتها لها الحماية. . فإنها كانت تحافظ دائماً على طابعها المميز كشخصية مرهوبة الجانب الشيء الذي يؤكد على ثبات هذه الصفة في جميع نماذج المستعمرين الذين تأهل بهم الرواية المغربية.

وسنحاول في الفقرات التالية أن نستدل ببعض النصوص التي تشهد بحضور هذا النموذج ضمن شخصيات الرواية المغربية، ذلك الحضور الذي سندعم به الفكرة التي كوناها عن الشخصية المرهوبة الجانب عندما أبرزنا خطوطها العريضة فيما تقدم من الصفحات.

وسنورد في البداية صورة لشخصية المستعمر كإقطاعي يهدد الفلاحين في ممتلكاتهم ووجودهم ذاته وذلك من خلال هذا الشاهد المأخوذ عن رواية الريح الشتوية:

«يأتي النصراني الأبلق بسيارة يتعالى شخيرها ويتطاير من حولها الدجاج والحمام، ليقف في ساحة القرية تلمع نظارته تحت أشعة الشمس، وقبعته كغراب يهم أن يحط أو يطير، ويجول طرفه فيما يحيط بالقرية من أراضي كأنه يفتقد ملكه، والناس على بعد منه وعلى قرب، قد أكلها الرعب والتوجس، ثم يشير بسبابته يرسم حدود أملاكه، فيفتقر السيد الكبير الذي كان يوماً ما أسداً على المستضعفين، والذي ساعد يوماً بطريقة ما، على أن تزول أملاكهم وتبقى أملاكه» ص 67 - 68.

وقبل أن نشرع في التعليق على ما يتضمنه هذا النص من إشارات، لا بد من التذكير بأن التيمة الأساسية لرواية الريح الشتوية تتركز حول هجرة الفلاح العربي الحمدوني من أرضه بعد أن استبد بها المستعمر وأجبره على مغادرتها والانضمام إلى فلول المهاجرين الذين طردوا من أراضيهم واضطروا إلى الالتحاق بالمدينة والعيش فيها كأغراب. . . وإذ ذاك يخلو الجو للمعمرين والمتحالفين معهم فيتحقق لهم فرض مشروعهم الاستيطاني بقوة الحديد والنار.

وفي هذا السياق يأتي النص أعلاه ليوضح لنا بصورة جلية وضعية القرية وقد غادرها رجالها فتحولت إلى مشاع يعيث فيها المستعمر وأذنابه فسادا ويطلق يده في اغتصاب ما شاء من خيراتها دون رقيب، كما نلمس في تشبيه النصراني بالغراب ما يوحي لنا بالدمار والخراب الذي لحق القرية وجو الرعب الذي ساد أرجاءها وسيطر على ناسها بل إن لفظ «النصراني» نفسه الذي أطلقه الكاتب على المستعمر كان ولا يزال يقترن في الذاكرة الشعبية بالتعفن والقذارة واستفحال القهر وفساد الذمة. . . وكلها صفات تلتقي وتتكاثف للدلالة على مظهر الشخصية المرهوبة الجانب.

إن الصورة التي يرسمها الكاتب لشخصية المستعمر في هذا النص تحيلنا مباشرة على المعاناة المزدوجة التي كابدها الفلاح من جراء تحالف الاستعمار والاقطاع عليه، فإذا كان الأول يسعى إلى مصادرة الأرض ونهب الخيرات فإن الثاني كان يجهز على ما تبقى من كرامة الفلاح فيلسع ظهره بالكرباج والسوط. . .

ولعله في أصل هذه المعاناة المضاعفة تقع نظرة الرعب والتوجس التي يرمق بها الفلاحون المستعمر الأجنبي وهو يجوب أراضيهم دون أن يملكوا وسيلة لردعه أو حيلة للخلاص منه. وهنا أيضاً لا بأس من أن نحيل القارىء علىٰ حادث غني بالدلالة وقع عندما حاول الفلاحون الاستنجاد بالحاكم الفرنسي لحمايتهم من جبروت الاقطاعي الأجنبي الذي كان قد شرع في اجتثات الأشجار لإقامة منشآته. . فقد استقبل وفدهم مرحباً وموهماً إياهم بأنه يقف إلى جانبهم وأنه لا يزال على الاتفاق الذي عقده معهم حتى إذا هدأ روعهم وطمعوا في مساندته انصرف ليشرف بنفسه على عملية إبادة البساتين بعد أن أمر القائد باحتجازهم إلى حين عودته. .» ص 45 - 46 الجزء الأول.

وهكذا يبرز التضامن القائم بين الحاكم المستعمر والاقطاعي وكأنه حصيلة طبيعية لوضعية التآمر التي يقع الفلاح ضحيتها، ويظهر الاثنان هنا وكأنهما وجهان لعملة واحدة كل منهما يمثل مظهراً خاصاً من الشخصية المرهوبة الجانب بملامحها وأبعادها الأشد قسوة وعنفاً دائماً.

لم يكن سوقنا لمثال المستعمر كشخصية مدنية بغرض الإحاطة الشاملة بهذا النموذج، وإنما كان القصد منه التمهيد لتناول نموذج المستعمر كشخصية تجتمع في يدها السلطة العسكرية والمدنية وذلك بهدف الوقوف على بعض ما يميزها عن زمرة الشخصيات الأخرى من نفس العينة.

ولأول وهلة يظهر الحاكم العسكري في الرواية وكأنه كائن خارق للعادة يفرض هيبته

وسلطته على الجميع وبكل الوسائل. . . الجثة الضخمة والقامة العملاقة والبذلة الرسمية والملامح القاسية. . . مما كان يؤهله، ظاهرياً على الأقل، لبسط نفوذه واتخاذ موقع الشخصية المتحكمة والمهيمنة.

«كان الجنرال حاكم المدينة يذرع أرض مكتبه الواسع بخطوات عريضة ثابتة يهتز لها جسمه الضخم وكرشه المكورة، تعلو وجهة المدور حمرة لامعة، وتتطاير من عينيه الزرقاوين شرارات لاهبة يزوي بين حاجبيه، وهو ينظر إلى مدعويه في كثير من التعالي. . .». المعلم علي ص 326.

وإذا كان هذا هو موقف الحاكم الفرنسي إزاء مواطنيه من أرباب المعامل الذين جاؤوا يستشيرون في شأن إضراب العمال، أمكننا بسهولة أن نتصور الحالة التي سيكون عليها في حضرة العمال المضربين وقس على ذلك بالنسبة لعموم الأهالي. . .

على أن هيبة الحاكم العسكري وإن كانت مفهومة ومبررة على نحو ما بحكم أن الاستعمار قد نصبه للقيام بمهمة القمع وفرض الأمر الواقع. . . فإن التطرف الذي كانت تتسم به قرارات ومواقفه. . كان يعطي لشخصيته بعداً استثنائياً ويخول له تلك المكانة الخاصة التي يحتلها ضمن فئة الشخصيات المرهوبة الجانب، ولعله بسبب هذاالوضع الاستثنائي بالذات كانت الأوصاف المسندة للمستعمر لا تخلو من لمسات كاريكاتورية طريفة وكأنما الغاية منها هي إثارة السخرية والتعريض برموز السلطة التي يمثلها:

«كان يرتدي بذلته العسكرية تتربع صدره أوسمتها وشرائطها، لا ينقص منها وسام ولا شريط، ويضع على رأسه قبعته العسكرية المزينة بضفائر الذهب كما لو كان رئيس جيش احتلال المدينة في حاجة إلى ذهب يعلو رأسه ليزكي منصبه. .» المعلم علي ص 327.

وتدلنا هذه النزعة التهكمية في تصوير المستعمر على أنه مهما بلغت قوة هذه الشخصية فإنها تظل قوة مستجلبة من الخارج لأنها تقوم على محض صفات مظهرية لا تقوى أمام صلابة المقاومة التي يبديها الوطنيون لتدجينها والحد من غلوائها، ولذلك فالسخرية هنا ليست تنويعاً أسلوبياً أو حلية بلاغية وإنما هي موقف فني وأديولوجي في المقام الأول يؤكد الكاتب من خلاله على ضآلة شخصية المستعمر وهشاشة الرموز التي يحتمي بها.

وفي سبيل تحقيق هذا الموقف لا يكتفي الكاتب بتجريد المستعمر من الجانب الإنساني فحسب بالتأكيد على تشوّهاته الجسمية والنفسية وإنما يمضي شوطاً بعيداً في التنقيص من شخصيته والتهوين من شأنها حتى أنه يختزلها إلى مجرد قطعة سلاح، ذلك السلاح الذي يمثل السلطة الغاشمة ويجسد الاستعمار البغيض. ونقرأ في رواية سبعة أبواب

وصفاً لعميد الشرطة الاستعمارية يتجلى فيه هذا الوضع بكامل أبعاده:

«جسم ضخم قوي لا يقارب ضخامة طوله إلا أكتافه العريضة وبطنه المنتفخ وأوداجه الملتهبة وعلائم الجد والصراحة تطفح من عينيه المختفيتين وراء نظارة سميكة، وكأن شرارات الغضب تتطاير من محجريهما، يسير في اتزان وهو يحسب لمواقع أقدامه حسابها ويشمخ بأنفه وكأنه يسير بين جنود شاكين سلاحهم تحية للبطل الفاتح . . . تمنطق بمسدسه، وفي هذا المسدس تكمن قوة هؤلاء الرجال الذين يحمون الأمن بقوة الحديد والنار» ص 27 - 28 .

وفي هذا النص يقترن التصوير الكاريكاتوري لحالة المستعمر بالسخرية من شموخه واعتداده بنفسه، ذلك الاعتداد الذي لا يوجبه المقام خصوصاً وهو في وضعه ذاك. . مدجج بالسلاح ويقوم باستعراض مجموعة من الوطنيين العزل.

ويمكن القول، بناء على الملاحظات السابقة وتتميماً لها، بأن إلحاح المستعمر على الظهور بمظهر الشخص المهاب في هيئته وسلوكه لا يعطينا الانطباع بقوة شخصيته وصلابتها بقدر ما يفاقم من وضعه كمحتل غاصب للحقوق يظل بحاجة دائمة إلى ممارسة العنف والإرهاب للمحافظة على وجوده، وهذا الجانب بالضبط من شخصية المستعمر هو الذي يسوّغ لنا تصنيفه في هذه التيبولوجية كشخصية مرهوبة الجانب ومعاملته على هذا الأساس.

3 ـ الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية

تملك الرواية قدرة خاصة على جعل شخصياتها مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش[1] وذلك لدرجة أننا نشعر إزاءهم بالتصديق ولا نتردد في الاعتراف بمهارة الروائي في خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة ممكنة. ولا غرابة في هذا فالكاتب يستطيع، من خلال عرضه لواقع التجربة الإنسانية لدى الشخصية، أن يقف على طبيعة الكائن البشري وكيفية إدراكه لغاياته والدوافع التي تحركه فيظهرها كخلاصة مصفاة مركزة للطبيعة الإنسانية برمتها. ولعل هذا هو ما حدا بعلماء النفس إلى الإفادة من الأعمال الأدبية واتخاذ بعض نماذجهم من الشخصيات باعتبارها موضوعات تتجسد فيها قوى اللاشعور الكامنة في الإنسان.

وفي مقابل ذلك راح الكتاب يجدون في استخدام محتوى وجهات النظر النفسية واستثمارها في صناعة الشخصيات التخيلية وخاصة في تأثيث حياتهم الداخلية والقبض على الانفعالات والتغيرات السيكولوجية التي يكونون موضوعاً لها. على أن ميل الروائي إلى وصف سلوك الشخصيات وانفعالاتها بالمراهنة على المعطيات النفسية لم يكن منظوراً إليه دائماً باحترام، بل إنه قد أثار انطباعات غاية في السلبية، فقد اعتبر الروائي شخصاً عصابياً يعبر عن دوافعه الداخلية أكثر مما يسلط الأضواء على المسرح المظلم للذات البشرية وقيل بأن الرواية ربما كانت طريقته الخاصة لتصريف عصابه وعرضه لضوء الشمس، بل إن بعضهم ذهب إلى حد النظر إلى الانتاج الروائي كما لو كان تجربة تعويضية ليس غير.

وعموماً، ومهما يكن حجم الفائدة التي يجنيها الكاتب من استلهام المعطيات السيكولوجية في تصوير حياة الشخصية الروائية، فإنها لا يمكن أن تعوض الوصف الدقيق

---

(1) لا نقصد جميع الروايات ولا كل الشخصيات على وجه الاطلاق فهناك روايات تكون فيها صورة الشخصية المعروضة ملفقة تماماً بحيث لا نجرؤ على المطابقة بينها وبين أشخاص الواقع.

لواقع التجربة والمعاناة الإنسانية لدينا والتي من خلالها ينقل لنا انفعالات الشخصية والدوافع الداخلية التي تغذيها.

نريد أن نخلص من هذا التقديم إلى طرح قضية شائكة كانت وما تزال مثار نقاش بين النقاد وتهم عرض الشخصية في العمل الروائي وهل من الضروري أن يكون مصحوباً بوصف حالتها النفسية وتصوير حياتها الداخلية أم أن ذلك متروك لاختيار الكاتب؟

وفي هذا الصدد يواجهنا رأيان نقديان شائعان: الأول وقد دافع عنه رواد النقد الأوائل وخاصة هنري جيمس الذي كان يخضع كل شيء في السرد لنفسية الشخصية ولا يرى في الرواية إلا وصفاً لطبائع الشخصيات وأمزجتها، ورأيه أشهر من أن نتوسع في استعراضه، ويكفي أن فورستر قد شايعه فيه عندما فاضل بين الشخصية المعقدة (سيكولوجياً) والشخصية المسطحة وجعل من الأولى نقيضاً للثانية واستثناء لها موضحاً بأن الشخصية المعقدة هي الشخصية الدرامية تحديداً لأنها تحطم العادة وتكشف عن حقيقتها بذاتها وترينا «الحقيقي» الذي يختفي تحت سطح المألوف[2] أما الرأي الثاني فقد تبناه النقاد المعاصرون الذين اعترضوا على تقديم المحتوى السيكولوجي للشخصية في المقام الأول، وهؤلاء يرون بأن أهمية شخصية ما لا تأتي بالقوة من تعقيدها أو كثافتها السيكولوجية[3] وإنما من قدرتها على إقناعنا بتطابقها مع تصور معين للفرد، وقد ذهب تودوروف، في الاحتجاج على بطلان الرأي السابق، إلى القول بأن وجود الشخصية لا يكون مشروطاً بمحتواها النفسي فأمامنا النصوص الكلاسيكية كالملاحم وأنماط الأدب الشعبي القديم التي لا تُعنىٰ بوصف الحالات النفسية للشخصيات وحتى عندما يجري الحديث عن طبائعها وأمزجتها فإنه لا تكون هناك من غاية أخرى سوى خدمة الحدث مباشرة[4].

وتدعونا آراء هؤلاء النقاد المتأخرين إلى القول بنسبية المحتوى السيكولوجي الذي يسنده الكاتب للشخصية، كما تسعفنا على التمييز بين مستويات من الكثافة السيكولوجية التي قد تكون كبيرة بهذا القدر أو ذاك تبعاً لنوعية الشخصيات والدور المراد لها القيام به.

---

(2) مِنْ ضمن مَنْ ناقشوا رأي فورستر واعترضوا عليه نذكر:
- إدوين موير في بناء الرواية ص 139.
- تودوروف وديكرو في القاموس الموسوعي ص 289.
- بورنوف وويلي في عالم الرواية ص 170 - 171.

(3) بورنوف وويلي ص 170.

(4) تودوروف شعرية النثر ص 35 والقاموس الموسوعي 287 وشبيه بهذا رأي طوما شيفسكي في نظرية الأدب ص 295 (بالفرنسية).

فإذا كانت الشخصية الروائية، بسبب طبيعتها الحكائية ذاتهامدفوعة لأن تكشف عن محتواها السيكولوجي من خلال مواقفها الشعورية وتقلباتها المزاجية فإنها لا تفعل ذلك دائماً بنفس القوة والوضوح وإذن فليست كل شخصية روائية تحمل عمقاً سيكولوجياً يمكن سبره وإعادة تشكيله أو الوقوف على تفاصيله، كما أنه لا يوجد مقاس سيكولوجي واحد ينتظم جميع الشخصيات، وقد قيل في أدبيات النقد بأنه في الروايات التي تتخذ من الحياة الداخلية موضوعاً لها نصادف الشخصيات بكامل أبعادها النفسية بينما في الروايات التي تهتم بجوانب الحياة العامـة تكون معروضة في حسيتها ومباشرتها وبأقل ما يمكن من التعقيد السيكولوجي.

بيد أن هذا الحكم يطلق على وجه التعميم ولا يتضمن تحديداً من أي نوع بدليل جواز التحام الحياة العامة بالحياة الداخلية وتعايش الشخصيات المعقدة والمسطحة في المتن الروائي الواحد وبالتالي انتفاء وجود الفروق والقطائع بين النوعين. والمؤكد أن الرواية لا تقبل بمثل هذه القيود المفروضة عليها من الخارج لأنها تعيش على الاحتمالات التي لا يتوقعها التصنيف أو تطالها النمذجة، ومع ذلك فهي تتوفر على قوانينها الفنية الخاصة التي تتلاءم مع عالمها الأكثر رحابة دائماً.

ودون أن نبخس أهمية المشكلات المثارة أعلاه والتي تمثل كل واحدة منها معضلة في نطاق ذاتها. سنسعى إلى طرح مفهومنا لما نقصده بنموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية التي ستكون مدار بحثنا في هذه الصفحات.

•

تتميز الشخصية الروائية على وجه العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي خصب ومعقد معاً، فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تغذيها دوافع داخلية نلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال، ومن جانب آخر فهي تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة وتجعلها، نتيجة لذلك، تفتقد إلى التناسق الضروري لكل شخصية سوية. ويترتب عن هذا كله تلك الصعوبة التي تصادفها في إقامة علاقات سليمة وصحية مع الآخرين، بل إننا لا نكشف خاصية «الكثافة السيكولوجية» إلا من خلال علاقتها المتوترة بمن يحيطون بها أو يقعون تحت تأثيرها.

ونشير هنا إلى أن الفرق بين الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وغيرها إنما هو فرق نوعي فحسب أي أنه لا يمس جوهرالشخصية أو دورها الذي تقوم به في العمل التخيلي وإنما يعود في اعتقادنا إلى ثلاثة مظاهر أساسية تتصل بها وتكون بارزة للعيان في سلوكها وهي على التوالي:

1 ـ تقلص القدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط (نموذج اللقيط).
2 ـ الاتيان بأفعال غير اعتيادية أو مشبوهة (نموذج الشاذ جنسياً).
3 ـ ازدواجية السلوك (نموذج الشخصية المركبة).

وسنشرع في تناول كل مظهر من هذه المظاهر الثلاثة من خلال التعرض لكل نموذج على حدة والتركيز على ما يميزه كشخصية معقدة التركيب.

أ ـ نموذج اللقيط:

يبرز اللقيط في الرواية المغربية كمثال تتجسد فيه بامتياز ملامح الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية، على أن صفة اللقيط هنا لا تستند إلى حكم معياري أو أخلاقي وإنما تتجه إلى تعيين الوضع الاستثنائي الذي تعيشه بعض الشخصيات من جراء إحساسها بلا مشروعية وجودها وما ينشأ عن هذا الشعور من صراع نفسي وشعور بالذنب يظل يلاحقه وينغص عليه حياته.

وحتى نقترب أكثر من هذا النموذج ونقف على صفاته النفسية والمزاجية سنحاول أن نتخذ مثالين نستعين بهما على توضيح القصد الذي نريده من عرض صورة اللقيط في الرواية المغربية. وأما المثال الأول فهو لشخصية محمود في دفنا الماضي والذي كان ثمرة علاقة التسري بين الحاج محمد والأمة ياسمين وهي غير الزوجة الشرعية كما لا نحتاج إلى التأكيد. أما المثال الثاني فهو لشخصية إبراهيم من رواية الطيبون والذي سيولد لأم قاسم بعد عدة سنوات من وفاة زوجها فلا تفلح في إقناعه ولا إقناع الناس بانتسابه إلى الزوج الراحل بالرغم من كل المبررات التي تدعيها...

وقد جرى اختيار هذين المثالين لأنهما، من جهة، يشخصان نموذج اللقيط كمرادف لما يعرف بالطفل الطبيعي أي الابن الذي يولد خارج الزواج الشرعي، ومن جهة ثانية لأن كلاً منهما قد عانى من المهانة والشعور بالدونية بسبب هذا الوضع الذي أعاقه عن اكتساب هويته الخاصة وأعطاه بالتالي صفة الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية.

لقد حرصت رواية دفنا الماضي، وهي تقدم شخصية محمود، على أن تعرض بتفصيل لتطوره النفسي والاجتماعي حتى تكشف لنا عن أسباب الاضطراب والبؤس الداخلي التي ستجعله فريسة صراع نفسي معذب. وبالفعل فإن الطفل محمود جاء إلى الوجود وهو يحمل بذرة الصراع والمعاناة، فهو قد ولد، كما مر معنا، نتيجة نزوة عابرة حملت الحاج محمد إلى فراش ياسمين، الخادمة المستضعفة، التي لم تكن تملك سوى الانقياد لرغبة السيد والخضوع لمشيئته (ص 46). وهكذا يواجه الطفل منذ بداية عهده بالحياة جملة من

المعضلات كانت بانتظاره: لونه الأسود وأم يستكنف المجتمع، قبل الزوج، أن يعترف بها كسيدة، وبيئة ورثت عقيدة التمييز بين الناس على أساس ألوانهم وأصولهم ومراتبهم الاجتماعية. . . كل هذه العوامل عجلت بانضاج الصبي وسارعت بوقوفه مبكراً على عتبة الوعي الشقي، فما أن أصبح يافعاً حتى «بدأ محمود يشعر بالميز، فإخوته لا يكادون يشركونه في ألعابهم ونشاطهم، ووالده لا يكاد يعنى به وهو يدلل أطفاله الصغار ويميزهم بالملابس والألعاب وطيبات الأطفال. محمود يفتقد كل ذلك، فيجده بين يدي إخوته، كان يثور ثورة الأطفال كلما شعر بالميز. . .» دفنا الماضي ص 73 .

وإذا لم يكن محمود لقيطاً بالمعنى الشرعي المتداول فقد كان طفلاً «طبيعياً» بالمعنى الذي ألمعنا إليه سابقاً أي كائناً مرفوضاً بوجه عام ولغير ما سبب. . . وهذا ما يفسر وضعه الاستثنائي داخل الأسرة التي كان كل أعضائها يتبارون في إيذائه بهذه الحقيقة فالأب يعامله على أساس من الميز فيجعله إبناً من الدرجة الثانية، وزوجة الأب خدوج ترفض أن يناديها بأمي إسوة بأبنائها ص 74 ، بل إن إخوته أنفسهم سرعان ما بدأوا في إشعاره بوضاعة شأنه: «وبدأت كلمات جديدة تتسرب إلى أذنه من إخوته الأطفال والطفلات «الأكخل» «ولد الخادم» ومع الكلمات تتداعى معاني مضطربة لم تتضح لفكرة الصغير، غير أن شعوره بالميز كان يرسم لهذه الكلمات معاني تطفح بالعار وهو لا يدري سبباً لهذا العار» ص 73 .

وحتى أمه ياسمين التي كان يلجأ إليها باحثاً عن مخرج من متاهاته لم يكن يجد لديها أجوبة شافية عن الأسئلة الصعبة التي تراود فكره الصغير: «حاولت ياسمين أن تضع حداً لهذا الاضطراب الفكري والعاطفي الذي جرف محموداً في دوامته، وتسلحت بشجاعتها، ولكن دموعها خانتها. وخلف دموع متهاطلة غزيرة شملت محموداً بنظرة حنان» ص 75 .

ويدرك محمود إدراكاً غامضاً من خلال كل ذلك أنه غير مرغوب فيه فيميل إلى العزلة والانطواء على النفس ويجد فيهما مسكناً مؤقتاً لمعاناته وتوتره النفسي. . . بيد أن هذا الوضع نفسه لم يدم طويلاً فقد قيضت له الظروف أن يمر من امتحان عسير آخر سيكون له تأثير كبير في تكوين سلوكه وتشكيل نفسيته لأنه سيعمق من شعوره القاهر بالمهانة ويزيد في إحساسه بلا شرعية وجوده، ونقصد الأزمة التي مر بها محمود عندما التحق بالمسيد والألام النفسية والجسدية المبرحة التي لاقاها على يد الفقيه الجبلي حيث ستكون من نتائجها أنه لن يبدي أي تفوق في دراسته مما سيضاعف من حجم المعاناة التي يكابدها، ولنقرأ هذا النص الذي يحيط فيه الكاتب بملابسات هذه المرحلة من حياة الطفل محمود:

«فقد ظل في الكتاب حتى تجاوزت سنه الثالثة عشرة ولم يستطيع أن يحفظ القرآن ولا أن يتقن كتابته، وكان الفقيه الجبلي يائساً منه أكثر مما كان الحاج محمد، وإنه ليعرف نقطة

الضعف في الحاج محمد والعائلة إزاء محمود، ولذلك كان ينتهز كل فرصة لينتقم منه انتقاماً مريعاً كان يدمي كرامته حينما يكون غير مغتاظ فيطلقها في وجهه ساخراً: ـ «ولد الخادم» ما يربح، وإذا ربح يا عجب...

وإذا أراد أن يعطي المثل للأطفال كانت رِجْـلا محمودٍ ورأسه وظهره هي المثل الواضح لكل متهاون أو متكاسل أو بليد أو متأخر عن موعد فتح باب الكتاب» ص 157 .

ومن الواضح، من خلال هذا السياق، أن تحامل الفقيه الجبلي على محمود ونقمته عليه لم يكونا نتيجة لفشل هذا الأخير أو عدم المامه بدروسه في المسيد فحسب وإنما أكثر من ذلك كان استغلالاً لوضعه المهزوز داخل الأسرة وفي المجتمع ككل:

«ولم يكن الفقيه الجبلي يحس بأنه سيجد اعتراضاً من الحاج محمد، ولم يكن بالفعل يجد هذا الاعتراض، ولذلك كان يستغل حريته في أن يجعل من محمود كبش الضحية كلما أثار الأطفال، أعصابه» ص 158 .

وإذن فقد كان الفقيه في قرارة نفسه متضامناً مع الأسرة والمجتمع في اضطهاد محمود وتشويه نفسيته لا لشيء سوى لأنه يعتقد، كالآخرين تماماً، في لامشروعية وجوده، هذه اللامشروعية الغامضة التي ظلت تتعقب الطفل محمود أينما حل كما لو كانت لعنة أبدية تطارده بلا هوادة ولا يجد سبيلاً إلى التخلص منها.. في البيت أمام الميز الممارس عليه.. وفي الحي إزاء شماتة الأطفال.. وأخيراً في الكتاب من خلال انتقام الفقيه وغِلْظَتِه...

وفيما بعد، وتحت تأثير المعاناة القاسية التي أدمت كيانه، سيقتنع محمود بأن المخرج الوحيد من هذا الوضع المتردي هو الالتحاق بالمدرسة حيث يمكنه حيازة بعض الإنصاف والتقدير اللذين افتقدهما في البيت والمسيد، وبالفعل فمحمود لم يجد صعوبة في تحقيق الأمل الذي علقه على ولوجها لأن أخاه عبد الرحمن كان قد مهد له السبيل عندما انتظم في مدرسة أبناء الأعيان... ولكنه، في المقابل، لم يصادف تلك الأحلام الوردية التي صورتها له ذاكرته الموشومة وعاش يمني نفسه بأوهامها.. فقد لاحظ من أول وهلة بأن أساتذة المدرسة هم كذلك، مثل الفقيه الجبلي، «يعرفون الفرق بين ابن الحرة وابن الأمة ويقدرون لكل منهما مستقبلاً خاصاً» ص 160 ... وإنهم أيضاً يميزون في معاملتهم بين أبناء الأعيان وأبناء إماء الأعيان ولكن من دون ممارسة عنف أو إبداء نقمة، هذا ما يجعلهم أرحم من الفقيه الجبلي في عين الطفل المضطهد وبمثابة طوق للنجاة يتعلق به ليحمي نفسه من دمار وشيك...

وفي المدرسة سيبدأ محمود تدريجياً في اكتساب المناعة ضد الأوضاع التي حالت

نموه بصورة طبيعية وسيهتدي إلى طريقة يعيد بها ترميم ما تداعى من أركـان شخصيته التي هدها الميز وأرهقها فقدان الاعتبار. وهكذا سيكون الانكباب على الدراسة والتحصيل وسيلته التي سيتخذها لمغالبة التحديات التي تواجهه وطريقته للخلاص من الميز المسلط عليه.

«في المدرسة بدأ محمود يشعر بكيانه: فإن المركب الذي يركبه مع الفقيه الجبلي قد اختفى، والدروس كانت سهلة ميسرة، ومجال التفوق قد انفتح أمامه فلم يعد ابن الحرة يتفوق عليه لأنه ابن الحرة، ولم تعد رجلاه ورأسه وظهره مجالاً يرتع فيه «قضيب السفرجل» و «فلاقة» «الفقيه الجبلي» وبذلك حطم كل جدار كان يفصله عن أبناء الأعيان من زملائه أبناء الحرات» ص 163 .

هكذا ستلعب المدرسة دور المرهم الذي سيضمد جراح محمود ويحد من كثافته النفسية مسكناً أوجاعه الداخلية إلى حين. . فهي التي أتاحت له إثبات جدارته وتفوقه فأحاطته برعاية الأساتذة وإعجاب التلاميذ وجعلته بالتالي يفرض إرادته على هذا العالم الصغير الذي طالما عامله بوضاعة ونظر إليه بازدراء.

على أن محموداً لم يقنع بهذا النجاح «الباهر» الذي حققه في مدرسة الأعيان فقد راح يستعيد هواجسه القديمة وبدأت عينه تنفتح على ذاته من جديد وشرعت الأسئلة الوجودية تطوق فِكرهُ بأعمق مما كانت عليه في السابق وتنمي لديه نزعة أنانية ستصبح مفرطة مع مرور الوقت ـ لنقرأه في مونولوج داخلي يقارن فيه بين وضعه ووضع أخيه عبد الرحمن:

«بم يختلف عني ونحن من أب واحد. . ؟ وأم واحدة. . لا أمه ليست أمي. . أيه أمي ليست أمه. . ولكن فيمَ تختلف أمي عن أمّه؟ لوني ليس أبيض مثل لونه. . ؟ ولكن من قال أن البياض هو الرقي، هو الأسمى، الأطفال يقولون «ولد الخادم» الأطفال يقولون. . منطق الأطفال يجب أن يبقى مع الأطفال». ص 164.

وإذ يرفض محمود منطق الأطفال، في الحقيقة منطق المجتمع بكامله، فإنه يستعيض عنه بمنطق آخر أشد قسوة وأكثر تطرفاً يظل يرتب عناصره ويراكم أجزاءه من خلال ما ترسب في نفسيته المعقدة من مظالم وأحقاد لم يجد سبيلاً إلى تبديدها سوى بتقمص شخصية المنتقم الذي ينتظر الوقت المناسب لينفث كراهيته وبغضه في العالم المحيط. .

وتمضي رواية دفنا الماضي فتصور لنا «اللقيط» محموداً وقد أوصله تفوقه في الدراسة إلى تحقيق مركز اجتماعي مرموق يسمح له بترجمة المشاعر المريضة التي تخالج نفسه إلى حقيقة ملموسة يلسع بسياطها كل من يقع تحت يده. ومرة أخرى لا يقنع محمود باعتراف المجتمع الذي محضه المشروعية والتفوق وإنما يظل يتحفز لاقتناص الفرصة المواتية

للانتقام من هذا المجتمع الذي قسى عليه ولم يرحم طفولته البئيسة: «أنت قاض.. فرصتك لكي تحاكم هذا المجتمع.. فرصتك أن تصدر حكمك.. فرصتك لكي تنتقم.. أنت» ص 387.

ويمكن القول بأن افتقاد محمود للحب والتوافق العاطفي هو الذي سيكون في أساس تعقيده السيكولوجي وانتقاله من الاحساس القاهر بالمهانة والغبن إلى الأنانية الطاغية والميل المفرط إلى تدمير الآخرين مما سيقوي لديه النزعة الانتقامية التي سيجعلها موضع تطبيق عندما تحال عليه قضية المناضلين الوطنيين فيحاكمهم بقساوة بالغة تحمل معنى الانتقام والقصاص من المجتمع الذي يعتبره، عن حقد دفين، هو المسؤول عن كل ما عاناه في طفولته:

«خرج محمود من قاعة المحكمة بعد أن نطق بالحكم وملء نفسه ارتياح كما لو كان قد تخلص من عبء ثقيل، شفيت نفسه من مشكلة الحَثْ عليه، وشعر براحة ضمير وهو يصطدم بنساء يبكين ورجال جمد الدمع في مآقيهم، بعد أن انتهى إليهم الحكم».

وفي اللحظة التي يكون فيها محمود مقبلاً على إصدار الأحكام على الوطنيين لا يفوت الكاتب أن يجعله يسترجع شريط حياته المليئة بالآلام والمكابدة وكأنما لتأكيد حقه في الثأر لنفسه وتبرير قسوته الزائدة التي تلامس حدود السادية:

«وارتسم في ذهنه شريط سريع لحياة ياسمين وابنها محمود منذ كانت شابة صغيرة تبعث عيونها الوطف أمل الحياة حتى عادت كومة لحم تنفق أيامها أمام كانون تعد غذاء شهياً للذين يأكلون» ص 388.

بيد أن إرادة الانتقام هذه التي ظن محمود أنها ستكون شفاء لنفسه وتجلب الراحة لضميره لم تفلح، على العكس من ذلك، سوى في مفاقمة وضعه النفسي ومضاعفة إحساسه بالذنب والدفع به حثيثاً نحو نهايته الوشيكة.. وقد أدرك الكاتب أن مقاومة بطله الدونكشوتية تلك قد جاوزت الحدود خصوصاً عندما بدأ يتخذ ضحاياه من الوطنيين الشرفاء، ولذلك فإنه سيدبر له حادثة سير قاتلة ويحتال لكي يجعل السبب في وقوعها هو خيالات الوطنيين التي كانت تحاصره وتملك عليه حواسه بعد المحاكمة:

«وامتلأت الآفاق بالنشيد ينشده الآلاف واصطكت آذان محمود وامتلأت دنياه بصور الوجوه العابسة الغاضبة، وامتلأت أسماعه بالأصداء القوية العنيفة... وفقد زمام أعصابه فداس برجل ترتعش على مفتاح الوقود حتى النهاية وأظلمت الدنيا أمام عينيه فلم يعد يرى... غير جذع شجرة ضخمة يتقدم نحو السيارة في صدمة قاصمة. تجمع الناس حول

كتلة نار يخمد أوارها، وبحث الاسعاف عن شيء فلم يجده، وبحثت الشرطة فلم تجد غير لوحة نحاسية مثبتة فيما تبقى من هيكل السيارة وقد حفر على اللوحة: محمود ابن الحاج محمد التهامي» ص 392 .

وبعد أن يموت محمود بهذه الطريقة المأساوية التي أرادها له المؤلف يسدل الستار على آخر مشهد من هذه التراجيديا الحافلة بالصراع النفسي والمعاناة الداخلية، ولا شك أن التركيز على الاسم الكامل المثبت على اللوحة النحاسية، وهو كل ما تبقى من محمود، يمتلك دلالة شديدة الايحاء بالنسبة لموضوعها. . فها هو اللقيط يستعيد مشروعيته أخيراً. . ولكن بعد فوات الأوان.

أما شخصية إبراهيم، في رواية الطيبون، فتأتي كسابقتها مطابقة لنموذج اللقيط ذي الكثافة السيكولوجية الطاغية وذلك بالنظر إلى حجم المعاناة النفسية القاهرة التي كانت موضوعاً لها، فقد ولد إبراهيم في ظروف ملتبسة بعد وفاة «والده» بفترة طويلة وفتح عينيه وهو يسمع أمه تردد ما يفيد بأنها تريد التستر على هذه الحقيقة باختلاق التبريرات الواهية مما جعله يقع فريسة تساؤلات مقلقة تنصب كلها على مشروعية وجوده والشكوك التي تحيط بها:

«مهما تكن آلامها (يقصد الأم)، فقد تكون آلام إبراهيم أشد، وكان بالإمكان أن يتجنب ذلك، لولا سخافاتها المتكررة لإثبات تواريخ زائفة للوفيات والازديادات، لولا ذلك لتجنب الفتى إحساساً بلا مشروعية وجوده، ما دامت قد عزلته عن المحيط الذي يشعره بذلك، محيط العم والأقارب» الطيبون ص 177 .

والرواية لا تشكف لنا عن حقيقة هذا الأمر وتترك الغموض مخيماً عليه ولذلك يعجز القارىء عن التكهن بما حصل وإن كان لا يملك سوى الاعجاب بهذه الأم الشجاعة التي هجرت قريتها بعد أن مات زوجها وظهرت أطماع شقيقه ـ عم قاسم ـ في الاستحواذ على ممتلكاتها وتأكدت رغبته في ضمها إلى حريمه. . .

أما البطل قاسم، ابنها البكر، فما كانت هذه المشكلة تثير في نفسه سوى المرارة والأسف لكون أمه ظلت تلح على المجازفة بتفسيرات سخيفة تسيء إلى إبراهيم وتكدر نفسيته أكثر مما تقنعه أو تهدىء من روعه:

«ولو كانت كما يريد لها قاسم أن تكون، لما احتاجت إلى كل هذا التخفي عن لحظة من حياتها، ولأفهمت الجميع بلسان صريح، إنها تزوجت للحظة بلا عقد بعد المرحوم، أو أن الزوج اختفى وهرب، لكنها تمعن في التعبد لتمثال الطهارة كما علموها أن تفعل، لتعلن أنها ظلت وفية للمرحوم، وأن إبراهيم مقارب لقاسم في السن، كأنهما توأمان رغم فارق

عشر سنوات. فلتخطىء التاريخ، ولتتذوق عذاب ذلك» ص 177 .

إن الأمر هنا يتعلق بإبراهيم بوصفه ضحية لأوهام الأم والافتراءات التي لا تكف عن ترديدها بمناسبة وبغير مناسبة كنوع من الدفاع الذاتي عن كرامة لا تريد لها أن تخدش! . . . وتتطور مشكلة إبراهيم حتى تصبح بحجم عقدة نفسية، يمكن أن نطلق عليها عقدة اللقيط تظل تغذيها عبارات الأم الجارحة وتزيد الأحداث في تعميقها مع توالي الأيام مما سيعرض الطفل لآلام داخلية كبرى ستؤثر في تكوينه النفسي وتعرقل نموه الطبيعي فينشأ مضطرب الذات مهزوز الشخصية.

وعلى خلاف محمود في دفنا الماضي لم تكن مشكلة إبراهيم مع الآخرين الذين يشككون في وجوده ويطعنون في مشروعيته وإنما كانت مع ذاته التي لم تجد من يقنعها بمشروعيتها ويثبت لها أحقيتها في الوجود. ولعله لهذا السبب لن يتوجه إبراهيم باللوم إلى المجتمع فيحمله مسؤولية ما يعانيه، مثلما فعل محمود، بل سينكفىء على ذاته يعنفها ويفرط في محاسبتها لدرجة نلحظ معها أن لديه ميلاً واضحاً إلى المازوشية مقابل الميل إلى السادية الذي برز عند محمود في دفنا الماضي مع مراعاة تجريد المفهومين من مغزاهما الجنسي والابقاء على معناهما العام: إيذاء الذات مقابل إيذاء الآخرين.

ومثل محمود كذلك سوف يبحث إبراهيم، في زحمة بؤسه وقلقه الوجودي، عن طريقة تجنبه مزيداً من الانهيار والاحساس بالعار فلا يجد ملجأ آخر يحتمي به سوى الاغراق في الكتب ومضاعفة جهوده في الدراسة فيكون تفوقه فيها خير مساعد له على تحقيق بعض توازنه المفقود ودرء الاختلال الذي يحيق بشخصيته.

«تفوقه المستمر، لا يُعزىٰ لغير الخوف من أن يضيف وصمة أخرى إلى وجوده، وصمة الفشل في الدرس، متفوق دائماً، متخوف دائماً من كل امتحان، غير مصدق أنه ينجح، ويتقدم رغم التقدم والنجاح» ص 178 .

على أن التفوق في الدراسة وإن كان قد أتاح لإبراهيم أن يفرض إرادته على الآخرين وضمن له أعتراف المجتمع، فإنه لم يكن يمنع عنه الشعور بالدونية الذي ظل يلازمه ويغمر حياته بالتعاسة ولذلك ستقوم الممارسة الأدبية، وخاصة نظم الشعر، بهذه المهمة.

وسيبدو من الطبيعي أن يتطابق الشعر مع نفسيته المرهفة فتجد فيه معبراً عن شجونها وهواجسها وتساعدها بالتالي على التلطيف من حدة المعاناة وتقليص حجم المكابدة. ويفطن قاسم إلى الدور الإيجابي الذي يلعبه الشعر في حياة أخيه إبراهيم فيشجعه على المضي في هذا الطريق ولسان حاله يقول:

«ما من طريقة أخرى مناسبة ليخرج هذا السجين إلى النور، ليدرك أنه ليس عورة ولا إثماً، ليكف عن تمزيق ذاته في العزلة، لينظر حوله بقوة، ويحدق في النور، لتنكشف هويته في النور. . .» ص 180 .

وأخيراً، فإذا جاز لنا أن نعقد مقارنة بين النموذجين اللذين مثلنا بهما لشخصية اللقيط أمكننا القول بأن كلاً من محمود وإبراهيم قد عاش نفس الأوضاع وعانى من نفس الشعور، فقد كان انعدام الشرعية، أو على الأصح صعوبة إثباتها، مصدر ألم وإزعاج بالنسبة لهما معاً. . . بينما كان الفرق بينهما يكمن في مدى التعقيد والمسعى الذي اتخذه كل منهما لتأكيد ذاته والمحافظة على كيانه.

وبين حد السادية الذي مثله محمود في دفنا الماضي، وحد المازوشية الذي مثله إبراهيم في الطيبون تقوم الكثافة السيكولوجية كميسم ثابت يطبع نموذج اللقيط ويحقق له فرادته ضمن طاقم الشخصيات في الرواية المغربية.

ب - نموذج الشاذ جنسياً:

من المعلوم أن علم النفس، والتحليل النفسي خاصة، قد اهتم بدراسة و ضعية الشاذ جنسياً وبيان ما تنطوي عليه شخصيته من كثافة سيكولوجية أوصَلَتْهُ إلى حدود الانحراف بالغريزة الجنسية عن مجراها الطبيعي. ومعروف أيضاً أن فرويد قد نظر إلى هذا الانحراف المسمى جنسية مثلية باعتباره تثبيتاً لِلّيبيدو على موضوع جنسي مطابق للذات وأبرز كيف أن الرغبة الجنسية الكامنة لممارسة العلاقة مع أفراد من نفس الجنس توجد حتى عند الأشخاص الطبيعيين، ويستفاد منه كذلك أن بعض جذور الجنسية المثلية تعود إلى مراحل الطفولة الأولى من حياة الإنسان أي قبل أن يكتشف الطفل الفروق بين الجنسين، بينما يعود بعضها الآخر إلى فترة المراهقة حيث يدفع الخوف الطفولي من المرأة إلى تفضيل موضوع من نفس الجنس كشكل من أشكال الدفاع عن الذات. على أن استمرار هذه الرغبة اللاواعية في الظهور بعد سن الرشد يعتبر علامة على عدم نضوج الشخصية ومظهراً للاختلال النفسي والاجتماعي الذي يصيب الفرد فيمنعه من ممارسة علاقة إنسانية سوية قائمة على التبادل والاندماج ويجعله بالتالي عرضة للانحرافات المرضية التي تذمر نفسيته وتجلب له نبذ المجتمع. . .

لقد بدا لنا هذا التقديم عملاً ضرورياً ومشروعاً لتناول الشاذ جنسياً باعتباره نموذجاً للشخصية ذات الكثافة السيكولوجية في الرواية المغربية، وبالفعل فإن الشاذ يظهر وكأنه قد فقد كل صلة بالمجتمع الذي يعيش فيه وكف عن أن يكون شخصاً طبيعياً وذلك تحت تأثير

عوامل نفسية واجتماعية لا نرى حاجة للوقوف عندها تفصيلاً لأنها تخرج بداهة عن نطاق بحثنا الذي يهتم أساساً بعرض صورة هذا النموذج كما تتمظهر في الرواية المغربية. . .

ويلزمنا، في البداية، الادلاء بملاحظتين خرجنا بهما من التأمل الأولي لهذا النموذج، أولاهما أن الشاذ جنسياً لم يحتل سوى مكانة ثانوية بين شخصيات الرواية بحيث لا يتجاوز كونه شخصية عابرة لا يبرز دورها في الأحداث إلا في حدود اتصالها السريع بإحدى الشخصيات المحورية. .

أما الملاحظة الثانية فتقودنا إلى ظاهرة ملفتة للانتباه حقاً في الرواية المغربية وهي كون الشاذ يأتي دائماً شخصية أجنبية (فرنسي، أسباني. . أو أوروبي بوجه عام. .) ولا ندري إن كان ذلك يعود إلى اختيار مقصود الغاية منه هجاء الغرب بالانحلال والتفسخ أم أن الأمر لا يعدو كونه مجرد مصادفة؟ وعلى كل حال سنؤجل البت في هاتين الملاحظتين إلى حين الفراغ من التحليل لاستخلاص الدلالات الممكن التوصل إليها عبر السياق الذي تندرج فيه شخصية الشاذ والملابسات التي تنطوي عليها.

تبدو شخصية الشاذ، في الرواية المغربية، ككائن حسي تستبد به فكرة الاتصال الجنسي بأشخاص من نفس الجنس فيظل يتصيدهم ليعرض عليهم معاشرته بذلك الشكل المخزي الذي ترفضه الشرائع والأخلاق وتعتبره موضوع تحريم ديني واجتماعي خصوصاً في بيئة تقليدية لا تزال متمسكة ببعض القيم الروحية كالمجتمع المغربي.

وتسعفنا النصوص الروائية ببعض النماذج التي تعرض أمامنا صوراً مفصلة عن شخصية الشاذ جنسياً وتكشف لنا عن ملامح الكثافة السيكولوجية التي تبرز بوجه خاص في مظهره السلوكي كرجل مجرد من القيم وملوث بالخلاعة والبوهيمية.

وكمثال على ذلك هذا النص المأخوذ عن رواية المرأة والوردة حيث يصور لنا البطل محمد لقاءه بأحد هؤلاء الشواذ: «كنت ممدداً فوق الرمل إذ لم تكن معي فوطة ورأيت على مقربة مني عجوزاً أوروبياً وقد تمدد قبالتي. عندما وقعت عيني عليه رأيته يحدق إلي بفضول كبير. فحولت نظراتي عنه، لكن الطيبة والبراءة كانتا ترتسمان في عينيه المتقدتين. لم يبق منه سوى العينين المتقدتين. أما الجسم فكان مهترئاً كثوب قديم رث. وعندما التفت من جديد جهته رأيته يبتسم جهتي (. . .) ابتعد عني قليلاً فرأيت جسمه المهترىء من جديد. كان ينتظر القبر حقاً. جثة حقيقية حية لكنها ميتة. وقال الرجل بعربية رطينة ـ تمشي معايا ـ فين؟ ـ في بيتي. تمشي تنعس معايا.»«المرأة والوردة» ص 104 - 105.

إن ما نستخلصه من هذا النص، عدا الصفات العينية للشاذ وطريقته المتبعة في

الإيقاع بضحاياه، هو الموقف الذي يتخذه الراوي خلال عملية الوصف بتركيزه على التناقضات البارزة في شخصية العجوز الأوروبي (عيناه متقدتان مق جسم مهترىء. جثة حية مق ميتة(*). . إلخ) ومحاولة إظهارها كما لو كانت سبباً في شذوذه أو نتيجة له. ومثل هذه النزعة الهجائية المقصودة في الوصف تحيلنا على التقدير الأخلاقي للراوي وتكشف لنا عن الحكم المعياري الضمني الذي يصدره على شخصية الشاذ حتى دون رغبة منه في الإعلان عنه.

ونفس هذا الموقف، غير المعلن، سيتخذه الراوي/البطل في الخبز الحافي وهو يحكي عن تجربة خاصة له هذا المضمار:

«توقفت سيارة حذاء الرصيف الذي أمشي عليه. عجوز يشير لي أن أقترب منه. اقتربت من السيارة. فتح الباب وقال لي بالأسبانية: اركب! ركبت إلى جانبه، ماذا يريد مني؟ هذه هي المرة الأولى التي أركب فيها سيارة فخمة مثل هذه، يقود ببطء. قلت له بالأسبانية: ـ إلى أين نحن ذاهبان؟ قال ليَ راسماً بيده حركة دائرية: ـ جولة، جولة قصيرة. إنه أيضاً يريد مني شيئاً غير عادي لكن لا خوف منه. أستطيع أن أدافع عن نفسي إذا لم يعجبني ما يريده مني (. . .)» الخبز الحافي ص 98 - 99.

وعلاوة على ما نقلناه هنا يخبرنا النص، عبر وصف حسي نادر، بكل تفاصيل اللقاء، من البداية المترددة إلى النهاية الواثقة دون أن ينسى ذكر الخمسين بسيطة التي تسلمها البطل كمكافأة له على قبول «ذلك الشيء غير العادي» الذي طلبه منه العجوز الشاذ. هكذا إذن، ونتيجة لموقف الراوي الرافض والمتواطىء معاً يمكن أن نصل إلى صوغ المعادلة التالية: فالشاذ يبدو «شخصاً غير عادي» بسبب كونه يطلب «شيئاً غير عادي» والعكس أيضاً صحيح. أي أن الصفة الطباعية تصبح سببية بشكل مباشر، فما إن تظهر في الشخصية حتى تثير حدثاً. ويعني هذا الأمر، بعبارات تقنية، أن السببية النفسية تؤدي مباشرة إلى سببية حدثية كما يقول تودوروف مما يجعلنا في صميم الدور الذي تلعبه الكثافة السيكولوجية كمكون أساسي في شخصية الشاذ وحافز لها على نقل الحساسية الجنسية من مستواهاالإنساني الطبيعي إلى درك الممارسة البوهيمية المشبوهة.

ويعود النص في عبارات وجيزة، لكن شديدة الإيحاء، فيضعنا أمام الوعي الشقي الذي غمر البطل بعد فراغه من خوض هذه التجربة الجنسية الغريبة: «زررت فتحة سروالي، شبكت ذراعيَ حول صدري كأن شيئاً لم يحدث. إن النساء كثيرات. لماذا هو الإنسان لوطي؟ هكذا فكرت» ص 100.

وإذا كان البطلان، في المرأة والوردة والخبز الحافي، قد أخفيا ـ قليلاً أو كثيراً ـ مقدار

(*) مق = مقابل.

نفورهما وتقززهما من سلوك الشاذ وتستراً عن ذلك بالإشارة والتلميح الضمني فإن العربي الحمدوني، بطل رواية الريح الشتوية، سيكون له شأن آخر مع الشاذ أرنو حين سيعرض عليه طلبه الشيطاني: «. . . وبينما العربي منهمكاً في نقل إحدىٰ الرزم إلى العربة من أحد الممرات، إذا به يسمع نداء هامساً باسمه، تلفت فإذا بيد تشير إليه من أحد الممرات فتقدم مستطلعاً وإذا بأرنو يجره إلى داخل الممر مرتعداً ومتلعثماً: ـ بو لحية. . . شف، أنت مزيان مزيان. . كانت يداه ممسكتين بيدي الحمدوني بقوة غريبة، ولم يدرك الحمدوني من الموقف شيئاً، إلا أن حركة إضافية من أرنو جعلته يفيق على عالم غريب يضج بلعنات التدلاوي وبصاقه: (تفو الكلاب) ويهمس طفل بجانب العربي بغمزة ماكرة (. . . هذا عينه فيك) يا للرجولة المهدورة والكرامة، وحاول أن يتملص من قبضة أرنو الشديدة فانتفض بقوة أطارت نظارتيه، وأسرع العربي هارباً تلاحقه اللعنات والسباب.»«الريح الشتوية» ج ـ الأول ص 217 .

وتجدر الإشارة، على هامش هذا النص، إلى أن الرواية لا تقدم شذوذ أرنو كما لو كان نزوة طارئة أو حالة عابرة بل سبق لها أن توقفت طويلاً عند وصف شخصيته وما يطبعها من استهتار ومجون مركزة على الشتائم البذيئة التي كانت طريقته لمراودة صبيان معمل السكر الذي كان يرأس إحدى ورشاته. واستكمالاً لتلك الإشارات السابقة جاءت هذه الحادثة الموصوفة أعلاه كتتويج لشذوذه وتأكيد لنزوعه المرضي للجنسية المثلية، ولعله لسوء طالع أرنو أن صادف في شخص الحمدوني نقيض ما كان يبحث عنه، فهو لم يمتنع عن مطاوعته فيما أراد فقط بل إنه أعلنها عليه ثورة عارمة لا تعرف الحدود. . ويبدو رفض الحمدوني التعامل مع الشاذ كنوع من صيانة العواطف الإنسانية من التشويه والانحلال، ونحن نجد تفسيراً لذلك في أصوله البدوية العريقة التي لم تكن تسعفه على كتم اهتياجه وغضبه لهذا الطلب الشيطاني الصادر عن أرنو مما يقوم دليلاً قاطعاً على تشبثه بالقيم والأخلاق على خلاف البطلين السابقين اللذين لطفت المدينة والاختلاط من الوازع الأخلاقي لديهما.

وأخيراً فإذا كان البطل في الخبز الحافي قد نال بعض البسيطات مكافأة له على تلبية طلب العجوز الشاذ فإن الحمدوني، بسبب رفضه، سيجد نفسه في عطلة إجبارية لمدة أسبوع ثم ينقل بعد ذلك الى ورشة الميكانيك حيث سيلاقي حتفه تحت إحدى آلاتها.

وهكذا نرى كيف اختلفت مواقف الشخصيات أزاء نموذج الشاذ بين اللامبالاة والتواطؤ أو الرفض والتبرم الشديد وهو الموقف الذي اتخذه العربي الحمدوني تجاه شخصية أرنو التي رأى فيها غاية التفاهة والوضاعة. وبعيداً عن حالات الجنسية المثلية التي وقفنا عليها في النماذج الثلاثة السالفة نصادف، في رواية بامو، نموذجاً للشاذ المازوشي بكامل مدلول

الكلمة. فتحت تأثير عقدة نفسية قاهرة تسيطر شهوة تعذيب الذات على القائد الاستعماري رامونا وتدفع به إلى الممارسة المرضية للجنس على نحو ما تعرضه لنا الرواية التي حرصت على أن تنقل صورة مفصلة للحالة التي تنتابه: «وذكرت بامو فيما ذكرته أنه (أي القائد رامونا) كان يجردها من ثيابها ويكتفي بالنظر إليها، ثم تنتابه نوبة تكاد تشبه النوبات التي يصاب بها المجانين فيسلمها سوطاً رقيقاً من شعر الجياد ويأمرها بأن تضربه في أماكن مختلفة في جسده، ولقد شعرت بأنه يعاني من عقدة عجزه الجنسي مما طبع سلوكه العام بضروب شتى من ألوان الغرابة والشذوذ في تصرفاته العامة منها والخاصة على السواء» رواية بامو ص 156 - 157.

ونحن لا نستغرب لهذا النقل الأمين الذي تسوقه الرواية لحالة رامونا ولكننا نعجب لوروده في حديث بامو وهي المرأة البدوية الأمية التي لا يصح أن يجري الكاتب على لسانها كلاماً في العقد النفسية والشذوذ الجنسي بهذه الدرجة من الدقة.. وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة الشكلية فإن ما يفيدنا به هذا النص هو تفسيره لانحراف رامونا على ضوء عقدته الجنسية ورد شذوذه إلى اختلال في تكوينه النفسي، وبعبارات وجيزة فهو يوضح لنا كيف تؤدي الكثافة السيكولوجية إلى تشويه الغريزة الجنسية لدى الأشخاص وتنحرف بها عن مجراها الطبيعي كاشفة بذلك عن عدم نضوجهم وميلهم إلى أكثر الشهوات بدائية...

والآن وقد استعرضنا هذه النصوص المشتملة على نماذج مختلفة من الشواذ وأبدينا بشأنها بعض الملاحظات الوجيزة نريد أن نقف قليلاً عند الأسئلة المعلقة التي أرجأنا مناقشتها عند تقديم هذه الصفحات.

ونبدأ بالملاحظة الأولى المتصلة بضالة الدور الذي تقوم به شخصية الشاذ في الرواية المغربية، فإذا استثنينا رواية بامو التي يلعب فيها الشاذ رامونا دوراً بارزاً فإن ما يبدو جلياً من خلال النصوص هو أن هذا النمط من الشخصيات لا يشغل حيزاً كبيراً في الأحداث وإنما يظهر بصورة سريعة لا تكفي لإعطائنا الانطباع بأهميتها في جدول الشخصيات.. فهل يرجع ذلك إلى إهمال مقصود وتقليص متعمد لدورها في الحبكة الروائية أم أنه من الممكن تفسير هذا الأمر بالعودة إلى الفكرة القائلة بتماثل البنية الروائية مع البنية الاجتماعية أي أن الغياب شبه التام للشاذ في المجتمع المغربي هو ما يفسر المركز الثانوي الذي يحتله في الرواية المغربية؟

أما الملاحظة الثانية وقد سبق أن المعنا إليها كذلك فتتعلق بجنسية الشاذ إذا جاز التعبير، إذ أن جميع نماذج الشواذ التي وقفنا عليها في الرواية المغربية هي شخصيات أجنبية وتنتمي إلى الغرب الاستعماري تحديداً (فرنسا وأسبانيا..) ومن الواضح أن هذا

الاختيار أبعد ما يكون عن المصادفة والاعتباطية ولعل أقرب تفسير له هو ارتباط الانحراف الجنسي، في ذهن الكاتب كما لدى عموم الناس، بشخصية الأجنبي وذلك لما يروج عن سهولة انتشار الشذوذ في المجتمعات الغربية نتيجة تسامح الرأي العام مع هذه الظاهرة عكس ما هو عليه الأمر في المجتمع المغربي ذي التوجه الإسلامي المتشدد بهذا الشأن.

وأخيراً فلربما أمكننا إرجاع هذا الاختيار إلى الموقف الهجائي الذي يتخذه الكاتب الوطني من شخصية المستعمر حين يصوره كنموذج للانحلال والتفسخ الأخلاقي ويقدمه ككائن مشوه الخلقة يضم في جسمه نفساً صاخبة داعرة وكأنه بذلك يجعل انتماءه للغرب الاستعماري هو المسؤول الوحيد عن شذوذه الذي يظهر كلعنة قدرية نزلت به وليس بمقدوره أن يتجنبها.

وفي الجملة، فإن نموذج الشاذ جنسياً الذي تناولناه هنا في خطوطه العريضة يتطابق مع مقتضى وجهة النظر التي أعلنا عنها في مجرى هذا الفصل ونعني بذلك أن كثافته السيكولوجية المتمثلة في عقدته النفسية هي التي تفسر سلوكه وتكشف عجزه عن ممارسة علاقة إنسانية مشبعة وتظهره، في المحصلة النهائية، بمظهر الشخصية التافهة المعقدة التي يتبرم منها الجميع.

ج - نموذج الشخصية المركبة:

لقد اخترنا نموذج الشخصية المركبة ليكون آخر مثال نقدمه للشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وقد استحق أن يدرج ضمن هذا التصنيف لأنه يدل، في أصل اختياره، على تلك العينة من الشخصيات التي تعاني من تناقضات مع محيطها وتعجز، بسبب ذلك، عن إقامة علاقات عادلة وعلى قدم المساواة مع الآخرين.

فالشخصية المركبة إذن هي نتاج مشاعر معقدة تجعلها تعيش ازدواجية أخلاقية واجتماعية تنعكس على سلوكها وتتحكم في المواقف المتعارضة التي تتخذها. والمثال الكلاسيكي الذي يُعطىٰ لهذا النموذج هو شخصية الأب الصارم المهاب الذي يظل يواري حقيقته خلف مظهر من الوقار والعبوس طالما يكون في بيته وبين أهله حتى إذا غادرهم خلع عنه أقنعته واستحال شخصاً آخر متصفاً بالوداعة واللطف وحسن المعشر، ومن هنا مبعث الازدواجية التي يقع هذا النموذج تحت تأثيرها ويصدر عنها في سلوكه اليومي مما يقوي لديه طابع الكثافة السيكولوجية التي هي مبرر اهتمامنا به في هذا المقام.

وسنعمل فيما يلي على استعراض بعض الأمثلة التي تشهد على حضور هذا النموذج

ضمن شخصيات الرواية المغربية مؤكدين في الوقت نفسه على مظاهر تلك الازدواجية الملمع إليها.

وسنبدأ أولاً بشخصية الحاج محمد في دفنا الماضي، والتي سبق أن نوهنا بأهميتها في غير هذا المكان، وقد وصفت صراحة في الرواية بأنها شخصية مركبة وذات سلوك مزدوج، فبقدر ما يبدو الحاج محمد متفهماً للناس في الخارج حائزاً على حبهم واحترامهم بقدر ما يشتد استبداده وطغيانه في بيته وفي علاقته بأفراد أسرته وخدمه، وأما الجانب المحبوب في شخصيته فقد أفردت له الرواية الفصل الأول بكامله أشاعت فيه عن طيبوبته وأريحيته ما يفسر تعلق الناس به حتى أصبح لا غنى عنه في الحي كله، بينما تمضي الفصول الأخرى لتكشف لنا تدريجياً عن الوجه الخفي الذي يرتديه كلما ضمته جدران القصر وصار في مواجهة أهله ومستخدميه... وهكذا نعرف أنه لم يكن يقنع بالفظاظة والقسوة التي يمارسها على أبنائه وعبيده بل يتجاوز كل ذلك فيغتصب الخادمة ياسمين متستراً وراء تبريرات واهية ثم يمد يده على ضياع الفلاحين المستضعفين فيستحوذ عليها بقوة المال والنفوذ.. وباختصار فكلما ازددنا اقتراباً من حقيقة هذه الشخصية اتضح لنا الطابع المتناقض الذي تقوم عليه واختفت صفات السماحة والعفة التي روّجت الرواية لها في بدايتها لتبرز للسطح مظاهر القسوة والشطط في ممارسة النفوذ على الأبناء والخدم وعموم سكان القصر.

إن هذه الازدواجية السلوكية والأخلاقية لدى الحاج محمد هي التي ستجعله يحدد سلوكاً معلناً للخارج وآخر خفياً للاستعمال الداخلي... وهي بالتالي التي أعطته صفة الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية. ونستطيع أن نعثر كذلك على هذا الطابع المزدوج في السلوك لدى الحاج ادريس الذي يظهر، في رواية الهروب، كنموذج للشخصية المركبة حيث كان يبدو لطيفاً غاية اللطف مع زبنائه الذين يتاجر معهم، وعلى جانب كبير من المرح وخفة الروح مع زملائه في قيسارية الأواني المعدنية أو في صحبة الجماعة التي يقيم معها السهرات الحمراء كل ليلة.. ولكن ما إن تطأ قدماه عتبة بيته ويصبح بين زوجته وأبنائه حتى يتعكر مزاجه وينقلب مرحه ولطفه إلى تجهم وعبوس ويتحول كرمه إلى بخل وابتسامته إلى تكشيرة.. وباختصار فهو يصبح شخصاً آخر لا سبيل إلى التعرف عليه...

ولن تمر هذه التحولات المتعاقبة على مزاج وسلوك الحاج إدريس دون أن تترك بصماتها على شخصيته وتُورِثَهُ عواقب وخيمة تنعكس عليه وعلى أسرته، فبمعاملته القاسية تلك سيضطر ابنه البكر محمد إلى مغادرة المدرسة وامتهان السرقة وأخيراً سيهاجر إلى الخارج فتنقطع أخباره ولا يعود إلى بيتهم أبداً.. أما ابنته نعيمة فإنها ستكون أمام اختيار صعب بين أن تواصل دراستها وأن تساعد أسرتها... وسوف تهتدي، في زحمة بؤسها، إلى

بيع جسدها لتسديد ما عجز الوالد عن دفعه من مصاريف البيت ونفقات الأبناء. . .، وأما الزوجة فقد كانت بالنسبة إليه مجرد خادمة تدبر شؤون البيت وترعى الأولاد ولذلك فهي ترتبط عنده بالمشاكل والطلبات التي لا تنتهي. ولم يكن الحاج إدريس يلبي تلك الطلبات، ومنها الضروري كطعام الأبناء ولباسهم، إلا في حالات نادرة وبأكثر ما يكون من التضايق والاشمئزاز. وفي مقابل هذا السلوك الموغل في التقشف تجاه أسرته كان الحاج يغدق الهدايا على عشيقته ويعتني بهندامه فيقتني بدلات وقمصاناً كل شهر بل أخذ على عاتقه الانفاق على السهرات اليومية التي تقيمها جماعته كما تخبرنا بذلك الرواية[1]. وبين هذين السلوكين المتناقضين تقوم شخصية الحاج إدريس كنموذج للشخصية المركبة التي تحمل وجهاً وقناعاً في الوقت نفسه بحيث تصبح الحساسية النفسية لديه مضاعفة بسبب مراوحته بين المشاعر الأكثر تعارضاً واتخاذه لمواقف أبعد ما تكون عن التجانس والانسجام.

ولا نريد أن ننهي هذا المحور الخاص بالشخصية المركبة دون أن ندلي بمثال تتضح فيه بجلاء الصلة المباشرة بين الكثافة السيكولوجية والوازع الجنسي لدى الشخصية المركبة وذلك على نحو أكثر بروزاً مما ظهرت عليه في المثالين السابقين حيث تحتل مكانة ثانوية إلى حد ما. ويتعلق الأمر بشخصية الأب في رواية الغد والغضب لخناثة بنونة حيث تلتقط البطلة ملامح هذه الازدواجية في السلوك لدى والدها مما يضعنا وجهاً لوجه أمام نموذج يعاني من عدم التطابق بين الظاهر والباطن: «أرى أبي يتقمص مسوح المتعبد الصابىء، وهو يتلصص بنظراته على كثير من الجمالات بالأخص والدة محسن. وكان المشهد الذي اضبطه عليه يزرع قلبي بالالتياع: السبحة والتمتمة ونظرته التي تشع شهوة حارة. وكنت أهمس بنقمة: أي جيل هو! إنه لا يتلاءم مع أية ظاهرة، فكل ذنوبه ومباهجه يعيشها في الظلام، كأنه يرهب الصباح». . . الغد والغضب ص 30.

وعلى ما يبدو من النص فإن ما صدم البطلة في سلوك والدها هو انعدام التطابق بين ظاهره البادي الورع والتقوى وباطنه الفائر بالشهوة والرغبة التي لم يفلح تقدمه في السن في اخمادها، وهذا الموقف، لدى البطلة، يمكن رده إلى نوعية التنشئة التي تلقتها في اطار الأسرة الأبوية التقليدية القائمة على نكران الجنس ومداراة العواطف وكبتها مما يرسب لدى الأبناء تصوراً خاطئاً عن العلاقات العاطفية والجنسية ويورثهم الشعور بالذنب والاحساس بالنقص.

وأخيراً فإن هذه الازدواجية التي تطبع سلوك الأب، في الأمثلة المعطاة هنا حصراً،

---

(1) الهروب: رواية لعبد الرحمن بوعشرة، دار الرشاد الحديثة 1982.

تأتي منسجمة مع أوفاق الأسرة الأبوية ومستجيبة لثنائية الوجه والقناع التي يعاد انتاجها تباعاً بحيث تنتقل من جيل لآخر فلا نجد أنفسنا سوى أمام نماذج مكررة تعاني جميعها، وبدرجات متفاوتة، من الاستلاب والتناقض. ويقدم لنا نموذج الشخصية المركبة في الرواية المغربية عينة من هذا النوع من الأفراد الذين يتميزون بكثافة سيكولوجية طاغية برزت مضاعفاتها لديهم في شكل ازدواجية سلوكية تكشف عن اختلال في التوازن النفسي وعجز عن تحقيق التوافق الاجتماعي المطلوب.

٧ . محاولة تركيب

يبدو أن الخطوة الطبيعية الأولى التي يلزمنا القيام بها بعد أن فرغنا من عرض محتويات هذه التيبولوجية المقترحة هي التذكير بالمبدأ التنظيمي الذي انطلقنا منه لرصد عالم الشخصيات. فقد جرت الاستعانة بمفهوم النموذج الثلاثي Modèle triadiquc كمصطلح مفهومي ووسيلة إجرائية تقضي بتوزيع الشخصيات إلى ثلاثة نماذج كبرى يشتمل كل واحد منها على ثلاثة تفريعات أطلقنا عليها اسم النماذج الصغرى وتغطي مختلف التنويعات المتواجدة ضمن كل نموذج. وإذن فلم يأت هذا الاختيار نتيجة الصدفة أو لأننا نفترض إمكان اختزال جدول الشخصيات إلى محض نماذج كبرى وصغرى محدودة بهذا القدر أو ذاك، وإنما لما يتضمنه من قيمة تمثيلية تعكس التنوع والتعدد الذي تتصف به الشخصيات في الرواية المغربية.

وإذا أمكننا تعيين مزية أساسية لاستيحاء النموذج الثلاثي فهي أخذه بعين الاعتبار الأبعاد التداولية للشخصية الروائية وتعليقه أكبر اهتمام على تطورها الذاتي وقدرتها العميقة على النمو والتحول والتكيف من خلال تفاعلاتها وطابع العلاقات التي تربطها ببعضها. وهذا الجانب بالذات هو ما جعلنا نختار هذا النموذج مقترباً منهجياً نشتغل على ضوئه في كل مراحل إعداد هذه التيبولوجية مع الحرص على مراعاة السياق والاطار العام الذي كنا نرسم خطوطه العريضة عند تناول كل نموذج على حدة.

أما الخطوة الثانية الضرورية في تقديرنا فهي استعراض أهم الخلاصات التي خرجنا بها من هذه التيبولوجية وتقديم فكرة عن النتائج المتوصل إليها عبرها، فمن البديهي أن التصنيف ليس غاية في حد ذاته وإنما هو ذريعة للكشف عن عالم الشخصيات في الرواية المغربية والتعرف على عناصره ومكوناته مما يساعد دون شك، على فهم أفضل للعالم الروائي بأسره.

لقد قامت هذه التيبولوجية على النظر إلى الشخصية ليس ككيان مستقل وقائم بذاته

وإنما من خلال «حياتها» داخل الرواية أي بوصفها عنصراً ضمن شبكة العلاقات الرابطة بين الشخصيات، ومن هنا وقع التركيز على النماذج الثلاثة المنوه بها لأنها تبرز أكثر من غيرها طابع التشارك والتعالق الذي يربط الشخصيات الروائية ببعضها في إطار من الانسجام والتآلف حيناً ومن التعارض والتنافر حيناً آخر مما يضفي على الرواية طابعاً إنسانياً قلما تحققه لها العناصر الأخرى.

أما نموذج الشخصية الجاذبة فهو يكشف لنا عن الصبغة التضامنية الناظمة للعلاقة بين الشخصيات وذلك من خلال التأكيد على مبدأ التجاذب الذي يتحكم في قطاع عريض من البنية العاملية للرواية. وتظهر وجاهة هذا المبدأ في كونه يستجيب لمقتضيات اللعبة الروائية من حيث هي بؤرة للعلاقات واللقاءات بين شخصيات القصة، وقد مثلنا للشخصية الجاذبة بثلاثة نماذج تتضح فيها مظاهر الانجذاب بشتى تلويناتها. فهناك نموذج الشيخ الذي يهيمن بنزعته الدينية والأخلاقية على الشخصيات فيجعلها تتعلق به وتحله مكانة رفيعة بينهما مما يعطيه صفة القطب الجاذب الذي يستأثر بالاهتمام ويفوز بالتقدير والاعجاب من لدن الجميع. وهذا الوضع الذي يتخذه الشيخ في الرواية المغربية ليس استثناء أو امتيازاً ينفرد به بل يشاركه فيه نموذج المناضل الذي يفرض عليه دوره الاندماج مع الآخرين والتأثير عليهم. ويكتسب المناضل جاذبيته تلك بفضل قدرته على الحديث السياسي وخوض غمار الممارسة النضالية الشيء الذي سيجعله مصدر تعلق بالنسبة لمن يحيطون به أو يقيمون معه علاقات من أي نوع.

أما المثال الثالث الذي سقناه للشخصية الجاذبة فهو نموذج المرأة حين يكون جمالها وسيلة لإجتذاب الشخصيات وإثارة اعجابهم، وقد أوضحنا من خلال الشواهد المعطاة كيف أن تعلق الرجال بالمرأة والتفافهم حولها يكون مرهوناً بحظها من الجمال ورشاقة الجسد وحسن المظهر ولا يأخذ بالاعتبار أية ميزة أخرى.

إن مبدأ التجاذب إذن هو الذي يتحكم في هذا النموذج بتفريعاته الثلاثة التي أتينا على ذكرها، وهو مبدأ يقوم على أساس فكرة أن الشخصية الروائية كائن غير منعزل فهي، بفضل صفاتها المزاجية والسلوكية والمظهرية التي تتوفر عليها، تنجح دائماً في خلق شروط الالتقاء مع الآخرين واستقطابهم والاستئثار باهتمامهم.

ويقف نموذج الشخصية المرهوبة الجانب على طرف النقيض من تلك العلاقة الصميمية التي سادت مع النموذج السابق وذلك حين يؤكد على حضور مبدأ التنافر كبديل نوعي لمبدأ التجاذب السالف الذكر. ويحتل هذا النموذج المعسكر المقابل للشخصية الجاذبة في اللعبة الروائية وذلك بظهوره كقوة معاكسة تسعى إلى معارضة الشخصيات

والضغط عليها بشتى الوسائل، وقد اخترنا لتمثيل الشخصية المرهوبة الجانب في الرواية المغربية ثلاثة نماذج صغرى هي على التوالي نموذج الأب، نموذج الاقطاعي والمستعمر.

وأما النموذج الأول فيمارس سلطته من موقع اجتماعي واقتصادي ينسجم مع التصور السائد لشخصية الأب في المجتمع الأبيسي حيث تعطى له مطلق الحقوق للتحكم في رعاياه وقصرهم على الخضوع لمشيئته باستعمال كل الوسائل الممكنة من الضغط المعنوي إلى الاكراه الجسدي. وهذه القوة الفاعلة التي يمارسها الأب في الرواية هي التي أبرزته بمظهر الشخصية المرهوبة الجانب وجعلته يهيمن على شبكة العلاقات بين الشخصيات.

ومن جهته يقوم الاقطاعي بفرض سيطرته على الفلاحين من خلال ابتزازه الأراضي والترامي على حقوق الغير مدعماً في ذلك بتحالفه مع السلطة الشيء الذي يقوي من نفوذه وينتهي به إلى الاعلان عن نفسه كنموذج للشخصية المرهوبة الجانب التي يهابها الفلاحون ويتقون شرها بكل الوسائل. وقد عرضت لنا الرواية المغربية أشكالاً متنوعة من هذا النموذج تؤكد كلّها على نزعته الاستبدادية وميله إلى الاستغلال والتحكم في رقاب الناس.

وتجسد شخصية المستعمر المثال النموذجي الثالث للشخصية المرهوبة الجانب وذلك عبر الوضع الذي يتخذه في الرواية كمحتل للأرض وصاحب مشروع استيطاني يريد من خلاله فرض الحجر على المواطنين بقوة الارهاب والقمع. فإلى جانب مصادرة الأراضي ونهب الخيرات فإن المستعمر لم يكن يتردد في ممارسة أبشع أنواع الاضطهاد والعنف ضد الوطنيين اللذين يبدون رفضاً لهيمنته أو مقاومة لسلطته وذلك سعياً منه لحملهم على القبول بالاحتلال كأمر واقع ولا مناص منه.

وتأسيساً على ما سبق يبدو أن مصدر نفور الشخصيات من هذه النماذج إنما يكمن في الشطط الذي تتصف به في ممارستها للسلطة، فمن خلال الموقع الذي تحتله الشخصية المرهوبة الجانب تخول لنفسها حق التدخل في شؤون الآخرين وتقرير مصيرهم وذلك بعد تجريدهم من مطلق حقوقهم والاجهاز على مقوماتهم الذاتية بالعنف والاضطهاد.

وهكذا فإن مبدأ التنافر الذي أبرزنا هنا بعض تمظهراته هو الذي يسم العلاقة ما بين الشخصية المرهوبة الجانب: كما عرضنا لثلاثة من نماذجها الصغرى، وبين عموم الشخصيات في الرواية المغربية. ويمكن القول أخيراً بأن هذه العلاقة التنافرية تمثل المقابل المباشر والضروري للعلاقة التعاطفية التي وقفنا على ملامحها عند تناول نموذج الشخصية الجاذبة.

وإذا كان هذان النموذجان الأولان يشكلان طرفي ثنائية التجاذب/ التنافر مما يسوغ

وجودهما جنباً إلى جنب ضمن تيبولوجية الشخصيات فإن حضور نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية سيلبي تصوراً قائماً حول أهمية المحتوى السيكولوجي لدى الشخصية وما ينطوي عليه من دلالات لا غنى عنها لفهم علاقتها مع ذاتها ومع الآخرين ومع العالم المحيط بها.

وقد قصدنا بالشخصية ذات الكثافة السيكولوجية تلك التي تعاني، أكثر من سواها، من تعقيد في تركيبها النفسي تترتب عنه صعوبة في التكيف مع المحيط الاجتماعي أو أزمة ذاتية تجعلها فريسة لتوترات وانفعالات قاهرة مما يعطيها وضعاً استثنائياً في النسق العاملي للرواية المغربية. وللتقرب أكثر من هذا النموذج جرت الإحالة على ثلاثة أمثلة هي شخصية اللقيط وشخصية الشاذ الجنسي وأخيراً الشخصية المركبة.

فاللقيط من جراء احساسه بلا مشروعية وجوده يظل يعاني من الشعور بالدونية وتبكيت الضمير لدرجة أن حياته تتحول إلى سلسلة من المكابدات اليومية والمعاناة المؤلمة، وفي سبيل مغالبة هذا الشعور القاهر يجد اللقيط نفسه مسوقاً إلى ممارسة أنماط من السلوك متطرفة بهذا القدر أو ذاك كنوع من الدفاع الذاتي لاستعادة توازنه المفقود والمحافظة على كيانه المهدد بالانهيار.

وتذهب الكثافة السيكولوجية بشخصية الشاذ إلى حدود الانحراف الغريزي الذي يجعله يصرف رغبته الجنسية في غير مجراها الطبيعي فيلتمس لها طريق الخلاعة والبوهيمية مما يكشف عن اختلال تكوينه النفسي ويفسر بالتالي أسباب انحلاله وتفسخه المشهود له بهما في المتن الروائي. وهكذا تؤدي الكثافة السيكولوجية في حدها الأقصى إلى انتاج شخصيات روائية داعرة يتبرم منها الجميع ويرفض التعامل معها بأي وجه من الوجوه.

أما الشخصية المركبة فهي تتصف بازدواجية في السلوك والمواقف وتتغذى على مشاعر متناقضة تستبدلها بحسب الأوضاع التي تجد فيها نفسها، فهي تارة قاسية كأعنف ما تكون القساوة وتارة أخرى تكون غاية في اللطف والليونة بحيث يعسر علينا أن نتبين الوجه من القناع الذي تخفي وراءه حقيقتها وذلك نتيجة عدم توافق باطنها مع ظاهرها. وقد رأينا في هذه الازدواجية مظهراً للكثافة السيكولوجية التي تسيطر على حياة هذه الشخصية وتجعلها تعيش صراعاً يدمر انسجامها ويشوه جوهرها.

لقد آثرنا تقديم هذه الخلاصة لمحتويات تيبولوجية الشخصيات في الرواية المغربية حتى نتمكن من استعادة بعض التفاصيل المرتبطة بالنماذج الثلاثة الكبرى التي تمثل جدول الشخصيات وأيضاً للوقوف على أشكال العلاقات التي تخترق أشكال البنية العاملية للرواية

المغربية والتذكير بالتصور المنهجي الذي صيغت في إطاره. ونريد برسم الاختتام، أن ندلي ببعض الملاحظات على هامش التيبولوجية المقدمة للإجابة على بعض الأسئلة الغائبة أو استدراك ما فاتتنا الاشارة إليه منها فيما تقدم من الصفحات.

1 ـ لقد جرى العمل بالنموذج الثلاثي بوصفه خطة إجرائية تتطابق مع الشكل الذي اخترناه لمقاربة عالم الشخصيات في الرواية المغربية وتستجيب للتصور الملائم لمعالجة هذا المكون الهام من مكونات الخطاب الروائي. ويمكن وصف هذه الخطة، من جانبها النظري، بكونها جوهرانية substantielle لأنها ترمي إلى المزاوجة بين المقتضيات الشكلية والمضمونية للشخصية وتسعى إلى استثمار النزعة التقسيمية لترسخ نوعاً من التفكير البنيوي في التعامل مع شخصيات الرواية.

2 ـ تجد هذه التيبولوجية أكثر من تسويغ يسندها ويبرر العمل بها، فإلىٰ جانب استجابتها للاشتراطات المنهجية المنوه بها في غير هذا المكان، هناك بعض نقاط اللقاء والتماس مع تصنيفات معروفة وشائعة من قبيل ثنائيات البطل والبطل المضاد لدى سوريو أو العامل المساعد والعامل المعاكس عند كريماس. . وكلتا هما تهيمن بمنطوقها ومفهومها على ثنائية الشخصية الجاذبة والشخصية المرهوبة الجانب وتجعل منهما تنويعاً على نفس النموذج.

أما الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية فتحيل، ضمنياً، على تصنيف فورستر الذي ميز فيه بين الشخصية المعقدة والمسطحة على أساس العمق السيكولوجي الذي يجعلها تبدو أكثر أو أقل اقناعاً بالنسبة للقارىء، وحسب شارل كريفل فالشخصية حتى وإن لم تكن تقليداً مباشراً لأشخاص الواقع فهي تمثل نماذج من طبائعهم وميولاتهم وانفعالاتهم أي أنها تقدم لنا معرفة سيكولوجية تساعدنا على فهم الدور النصي الذي تنهض به الشخصية في الرواية.

3 ـ بإمكان شخصية ما، وعلى نحو استثنائي، أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من نموذج، وحضورها في أكثر من فئة واحدة سيكون مؤشراً على تعدد الوظائف التي تشغلها في اللعبة الروائية حيث تتصادم الذوات وتتصالح، تتحد وتتعارض تبعاً لما يقتضيه البرنامج الروائي الذي تندرج فيه. والمثال البارز لهذه الحالة هو شخصية الحاج محمد في رواية دفنا الماضي التي كانت تعيش على التناقض وفقدان الاستقرار وسرعة الانتقال من وضع عاملي إلى آخر مما شكل علامة على قوة مؤهلاتها الحكائية وتأكيداً لحضورها المكثف ضمن أكثر من نموذج واحد في التيبولوجية.

4 ـ الملاحظة الأخيرة وترمي إلى تعليل التفاوت في الطول والقصر الذي طبع معالجتنا للنماذج الصغرى بحيث جاء بعضها موسعاً ومفصلاً بينما اتسم البعض الآخر بالاختزال. . . فقد نجم هذا التفاوت عن اختيار مقصود يقضي بجعل المتون الروائية هي التي تقود عملنا من خلال الشواهد التي تقدمها دون أن نفرض عليها تصوراً معيناً أو نقصرها على الخضوع لخطة مسبقة وذلك للمحافظة على عنصر التلقائية الذي يتطابق مع جوهر هذه التيبولوجية.

وأخيراً فهل بي حاجة أن أضيف بأنني، باستيحاء النموذج الثلاثي واستثمار خصوبته في التحليل، قد تمسكت بالحدود التي يمليها هاجس فهم وتفسير عالم الشخصيات في الرواية المغربية، هذا العالم الذي يظل دائماً بحاجة إلى مزيد من الكشف والإضاءة.

خاتمة

لقد حاولنا، في دراستنا المتواضعة هذه، أن نتعامل مع الشكل الروائي بوصفه بنية أساساً، أي من حيث هو تركيب مستقل بأجزائه ومكوناته، وعالم مقنع بذاته وصفاته الماثلة فيه.

وقد اقتضى منا هذا الاتجاه في البحث أن نستبعد ما أمكن كل تأمل في الرسالة الروائية أو في مرجعيتها الواقعية والإديولوجية. . ولكننا في الوقت نفسه كنا نحاذر أن ننظر إلى الشكل كشيء منفصل عن المضمون بحيث يمكن الامساك به واستلال عناصره، الواحد تلو الآخر، من عجين الرواية.

ولتجاوز هذا الخلاف القائم حول ثنائية الشكل والمضمون كنا بحاجة إلى إعداد تصور شامل للعمل الروائي بوصفه كوناً متلاحماً من البنيات المذوبة والمنصهرة مع بعضها، والذي تربط بين عناصره آصرة عضوية لا فكاك منها. ومن هذه الناحية اعتبرنا الشكل مجرد حيز من الرواية ومجالاً غير منعزل من بين المجالات التي ترتادها. . ولكنه مجال حاسم بكل تأكيد في إطار الاتجاه الذي اخترنا الاشتغال في نطاقه.

لقد مال النقد الروائي إلى إعطاء الأولوية دائماً لدراسة المضمون الحكائي مما كان يفرض عليه أن يوجه اهتمامه نحو ما تقوله الرواية أي نحو الآراء والأفكار التي تعبر عنها. . أما كيف تقول الرواية موضوعها؟ وبأي الطرق والأساليب؟ فهذا أمر لم يكن يشغل بال كثير من النقاد.

وهكذا تعذر الإلمام بكيفية ابتكار النص الروائي واختيار صياغته وأحوجتنا المعلومات حول العناصر الداخلة في تأليفه ودرجة إسهامها في بناء المتن وإكسابه التماسك والانسجام.

وهذا الوضع، بما يمثله من التباس ومفارقة، هو الذي حفزنا على تغيير اتجاه البحث وتركيزه على البنية الشكلية في الرواية التي تستحق منا أكثر من التفاتة عابرة لضخامة الدور الذي تقوم به في تبليغ الرسالة الروائية وتحقيق انتاجيتها ومتعتها. . ومن هنا كان اقتصارنا

على دراسة الشكل، دون المضمون، ليس فقط شيئاً ممكناً ولكنه أيضاً عمل ضروري في المرحلة الراهنة للبحث في الرواية المغربية.

واستناداً إلى هذا التصور، وتجنباً للنزعة التعميمية في تناول عناصر الشكل الروائي، فقد جرى تقسيم هذه الدراسة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وقفنا فيها البحث، تحديداً، على ثلاثة من أبرز عناصر هذه البنية الشكلية للرواية المغربية وهي المكان والزمان والشخصية وذلك من غير أن نقصد بأنها العناصر الوحيدة الجديرة بالعناية والاهتمام.. فقد كانت تحضر دائماً إلى جانبها، أثناء التحليل وعبر أطوار الفحص، جملة العناصر الشكلية الأخرى التي تتعايش وتتفاعل ضمن البنية الروائية كالرؤيات ووجهات النظر ومنطق السرد وسوى ذلك من العناصر التي لم يكن سهلاً علينا أن نتقدم في معالجة الشكل الروائي من غير أن نعيرها الاهتمام ونأخذها مأخذ الجد.

وقد حرصنا عند بداية كل باب من الأبواب الثلاثة، على إيراد مدخل نظري، مفصل نوعاً ما، نعرض فيه لأهم القضايا والمشكلات التي تتصل بموضوع البحث... الشيء الذي كان يساعدنا على مزاولة الأسئلة بنوع من التمثل والمراوحة بين الفروض النظرية والاشتراطات النقدية التي تسفر عنها الممارسة المباشرة مع النصوص.

وفي الحقيقة، فإن ما قمنا به هنا ليس تحليلاً شكلياً صرفاً للرواية المغربية ولكن تحليلاً ينطلق من مبدأ شكلي هو أثمن ما في المنهج البنيوي برمته لأنه يقضي بالاعتماد على مفاهيم شعرية الرواية وجعلها في خدمة التحليل النقدي للمتن وامتصاص خصوبتها لفائدة التأويل والاستدلال..

وفي هذا المضمار قدمت لنا شعرية الرواية طائفة من المفاهيم والأدوات ذات الكفاءة العالية مثل مفهوم التقاطب الذي استعنا به لقراءة الفضاء الروائي، ومفهوم المفارقة الزمنية الذي هيمن على دراستنا للزمن الروائي، أو مفهوم النموذج الثلاثي الذي أقمنا عليه تحليل الشخصية الروائية الخ...

أما مفهوم التقاطب فقد وجدنا فيه الإجراء الملائم للإقتراب من الفضاء الروائي وفتحه على ممكنات البحث، وبالفعل فقد أتاح لنا هذا المفهوم القاعدي دراسة المكان، في الرواية المغربية، من حيث هو مسرح لثنائيات ضدية وتقاطبات تشكل التوتر الاعتيادي بين عناصر ذلك الفضاء وترسم له جدليته الخاصة.. ومن جهة أخرى أمدنا هذا المفهوم بمعرفة أفضل سواء بالمجال الهندسي للمكان أو بمحور الاتصالات العاطفية والقيم الاجتماعية والاديولوجية التي سنصادفها في هذا الطرف أو ذاك من التقاطب. وقد تعاملنا مع المفارقة

الزمنية بوصفها الخيط الناظم للحركة الداخلية للسرد وقمنا بتوزيعها إلى مستويين أو بعدين اثنين هما البعد الأفقي والبعد العمودي وكلاهما يسهم بطريقته في تحريف المجرى الخطي للسرد. . .

وتمثل البعد الأفقي التغيرات الزمنية الطارئة على القصة دون الخطاب وتؤدي إلى حصول حركتين متعارضتين على محور القصة: الأولى استرجاعية وتقضي بالعودة إلى الماضي. . والثانية استشرافية ترمي إلى التطلع إلى ما سوف يستجد أو يعرض من أحداث مستقبلية. . وتمثل البعد العمودي التغيرات الزمنية الطارئة على محور القصة والخطاب معاً. . وتتعلق أساساً بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها. . وفي الحالة الأولى يجري اختزال الأحداث عبر استعمال تقنيتي الخلاصة والحذف، بينما في الثانية يعلق زمن القصة ويتمدد زمن الخطاب باستخدام المشهد والوقفة الوصفية. . .

أما القسم الخاص بدراسة الشخصية الروائية فقد جرت الاستعانة فيه بالنموذج الثلاثي كمبدأ تنظيمي وأداة مفهومية وإجرائية في الوقت نفسه، وذلك لإقامة توزيع لشخصيات الرواية المغربية يأخذ بالاعتبار أبعادها الوظيفية والتداولية دون أن يغفل طابع التعالق والتشارك الذي يربط الشخصيات ببعضها. وقد جاء اختيار هذا النموذج بناء على قيمته التمثيلية التي انعكست خصوبتها في النتائج المتوصل إليها عبر تيبولوجية الشخصيات. . .

أما بعد، فإذا كانت هناك كلمة أخيرة لا بد أن تقال، فلتكن حول جوانب النقص، الكثيرة ولا شك، التي تعتري هذا العمل، سواء منها تلك الناجمة عن جدة البحث الشكلي للرواية المغربية، أو تلك العائدة منها إلى صعوبة تمثل وتوظيف المفاهيم والمصطلحات الشعرية الحديثة. .

ونريد أخيراً أن نسوق كلمة مأثورة لهنري جيمس تحمل في طياتها بعض العزاء. . ولكن أيضاً بعض الأمل. . وذلك برسم الاختتام:

«إن الرواية شكل صعب إلى أقصى حد. إنه شكل صعب جداً بالفعل، ولكن الطريقة الوحيدة للسيطرة عليه هي أن ندعي دوماً أنه ليس صعباً».

المراجع

1 ـ الروايات

ـ أبو زيد (ليلى): عام الفيل. الرباط. مطبعة المعارف الجديدة 1983.

ـ البقالي (أحمد عبد السلام): سأبكي يوم ترجعين. الرباط منشورات الميثاق الوطني 1982.

ـ بن التهامي (محمد): ضحايا حب. المحمدية. مطبعة فضالة 1963.

ـ بنونة (خناثة): الغد والغضب. البيضاء. دار النشر المغربية 1981.

ـ بوعشرة (عبد الرحمن): الهروب. البيضاء. دار الرشاد الحديثة 1982

ـ التازي (محمد عز الدين):

1 ـ أبراج المدينة. بغداد. دار آفاق عربية 1978.
2 ـ رحيل البحر. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر وسمير. 1983.

ـ الحبابي (محمد عزيز):

1 ـ إكسير الحياة. القاهرة. دار الهلال 1974.
2 ـ جيل الظمأ. منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر. طبعة جديدة. 1982.

ـ الاحسايني (محمد): المغتربون. البيضاء. دار النشر المغربية 1974.

ـ ربيع (مبارك):
1 ـ الطيبون. البيضاء. دار الكتاب. 1972.
2 ـ رفقة السلاح والقمر. البيضاء. دار الثقافة 1976.

3 ـ الريح الشتوية. تونس. الدار التونسية للنشر. 1977.
4 ـ بدر زمانه. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1983.

ـ زفزاف (محمد):

1 ـ المرأة والوردة. الرباط. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. 1981.

2 ـ الأفعى والبحر. البيضاء. المطابع السريعة. 1979.

ـ زياد (أحمد):

1 ـ بامو. البيضاء. دار الكتاب. 1974.
2 ـ ولد ربيعة. الرباط. مطبعة الأنباء. 1982.

ـ الشركي (عبد الرحمن الشريف): المهاجر. البيضاء. دار النشر المغربية 1978.

ـ شغموم (الميلودي): الأبله والمنسية وياسمين. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1982.

ـ شكري (محمد): الخبز الحافي. البيضاء. مطبعة النجاح الجديدة 1982.

ـ الصغير (إدريس): الزمن المقيت. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1983.

ـ العروي (عبد الله):

1 ـ الغربة. البيضاء. دار النشر المغربية. 1971.
2 ـ اليتيم. البيضاء. دار النشر المغربية. 1979.

ـ علوش (سعيد):

1 ـ حاجز الثلج. بيروت. دار العلم للملايين. 1974.
2 ـ إملشيل. البيضاء. منشورات الزمان المغربي 1980.

ـ غلاب (عبد الكريم):

1 ـ سبعة أبواب. القاهرة. دار المعارف. 1965.
2 ـ دفنا الماضي. بيروت. المكتب التجاري. 1966.
3 ـ المعلم علي. بيروت. المكتب التجاري. 1971.

ـ فاضل (يوسف): الخنازير. البيضاء. منشورات الجامعة. 1982.

ـ لحميداني (حميد): دهاليز الحبس القديم. البيضاء. مطبعة فكيك 1979.

- اللعبي (عبد اللطيف): مجنون الأمل. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية 1983.

2 ـ الدراسات

- باختين (ميخائيل):

1982 ـ الملحمة والرواية. ت: جمال شحيد. بيروت. دار الانماء العربية.

1986 ـ شعرية دوستويفسكي. ت: جميل نصيف التكريتي. البيضاء. دار توبقال للنشر.

- باشلار (غاستون): جماليات المكان ت: غالب هلسا. مجلة الأقلام بغداد. العدد 10 السنة 1979.

- بوتور (ميشال): بحوث في الرواية الجديدة. ت: فريد انطونيوس. بيروت. دار عويدات 1971.

- ديانا (بتفاير): الرواية وصنعة الرواية. ت: سامي محمد. بغداد. دار الجاحظ للنشر. 1981.

- ديتشس (ديفد): منهج النقد الأدبي. ت: محمد يوسف نجم. بيروت. دار صادر. 1967.

- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ت: ابراهيم الخطيب. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية/ سمير. 1982.

- غريبي (ألان روب): نحو رواية جديدة. ت: مصطفى ابراهيم مصطفى. القاهرة. دار المعارف. د. ت.

- لوبوك (بيرسي):

1980 ـ «الشكل الروائي في الحرب والسلم» ت: عبدالستار جواد. مجلة الأقلام العراقية. عدد 4.

1981 ـ صنعة الرواية. ت: عبد الستار جواد. بغداد. دار الرشيد للنشر.

- لوكاش (جورج): الرواية كلمحمة بورجوازية. ت: جورج طرابيشي. بيروت. دار الطليعة. 1979.

- موير (إدوين): بناء الرواية. ت: ابراهيم الصيرفي. القاهرة. الدار المصرية للتأليف والترجمة. د. ت.

- نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث. مجموعة من المؤلفين. ت: انجيل بطرس سمعان. القاهرة. الهيئة المصرية. 1971.

- هو (غراهام): مقالة في النقد. ت: محيي الدين صبحي. مطبعة جامعة دمشق. 1973.

- وات (أيان): ظهور الرواية الانجليزية. ت: يوئيل يوسف عزيز. بغداد. دار الجاحظ للنشر. 1980.

- ويليك (ووارين): نظرية الأدب. ت: محيي الدين صبحي. دمشق. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. 1972.

3 ـ المجلات:

مجلة عالم الفكر. الكويت. ع 3. 1983.
مجلة الطريق. بيروت. ع 3 و4. 1981.
مجلة الأقلام. بغداد. ع 4. 1980.
مجلة آفاق. اتحاد كتاب المغرب. ع 3 و4. 1984.
مجلة كلية الآداب بفاس ع 2 و3. 1979-1980.

4 ـ مراجع باللغة الفرنسية:

— Antologie des préfaces de romans français au XIXsc, Paris, Union générale d'édition, Col 10/18, 1971.

— Bachelard (Gaston): La Poétique de l'espace, Paris, Ed Puf, 1957.

— Bakhtine (Mikhail): La Poétique de Dostoèvski, trad par Isabelle Kolitcheff, Paris, Ed Le Seuil, 1970.

: Esthétique et théorie du roman, trad par Daria Olivier, Paris, Ed Gallimard, 1978.

— Barthes (Roland):

1953: Le degrès zéro de l'écriture, Paris, Le Seuil,
1977: «Introduction à l'analyse structurale des récits» in Poétique du récit, oev col, Paris, LE SEUIL.

— Blin (Georges): Standhal et les problèmes du roman, Paris, Ed J. Corti, 1954.

— Bourneuf (Roland) et (R. Oullet): L'univers du roman, Paris, Ed Puf. 1972.

— Bremond (Claude): Logique du récit, Paris, Le Seuil, 1973.
— Butor (Michel): Essais sur le roman, Paris, Ed Gallimard, 1964.
— Caillois (Roger): Puissance du roman, Marseille, Ed sagittaire, 1942.
— Formalistes russes: Théorie de la littérature, trad par T. Todorov, Paris Ed Le Seuil, 1965.
— Fraye (Northrop): Anatomie de la critique, trad par Guy Durand, Paris, Ed Gallimard, 1969.
— Genette (Gérard): Figures III, Paris, LE Seuil, 1972.

1966: Frontières du récit. in communication 8.
— Goldenstein (J. P); Pour lire le roman, Paris, Ed Duculot, 1986.

— Goldmann (Lucien): Pour une sociologie du roman, Paris, Ed. Gallimard 1964.
— Greimas (A.J):

1966: Sémantique structurale, Paris, Larousse.
1976: Maupassant: la sémiotique du texte, Paris, Le Seuil.

— Grivel (Charles): Production de l'interet romanesque, Ed Mouton; 1973.

— Hamberger (Kaite): Logique des genres littéraires, trad par Pierre Cadiot et autres, Paris, Le Seuil, 1986.

— Hamon (Philippe):

1972: «Qu'est ce qu'une description?». in revue Poétique n° 12.
1977: «Pour un statut sémiologique du personnage. «in Poétique du récit, oev col, Paris, Le Seuil.

1981: Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Ed Puf.

— Houston (John Porter): «les structures temporelles dans (à la recherche...) in Recherche de Proust, oev. col, Paris, Le Seuil, 1980.

— Kristeva (Julia): Le texte du roman, Ed Mouton, 1970.

— Lintvelt (Jaap): Essai de typologie narrative, Paris, Ed Corti, 1981.

— Lotman (Youri): La structure du texte artistique, trad par Anna Fournier et autres, Paris, Ed Gallimard, 1973.

— Lukacs (Georges):
1963: La théorie du roman, Paris, Ed Gontier.
1975: Probléme du réalisme, Paris L'Arc.

— Mitterand (Henri): Discours du roman, Paris, Ed Puf, 1980.

— Orecchioni (G. Kerbrat): L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Ed A. Colin, 1980.

— Pouillon (Jean): Temps et roman; Paris, Ed Gallimard, 1946.

— Poulet (Georges): Etudes sur le temps humain: la distance interieure, Paris. Ed Plon, 1952.

— Propp (Vladimir): Morphologie du conte, trad par Todorov et autres, Paris, Ed Le Seuil, 1965.

— Raymond (Michel): Crise du roman, Paris, Ed Corti, 1968.

— Ricardou (Jean):

1967: Problémes du nouveau roman, Paris, Ed Le Seuil.
1978: Nouveaux problèmes du roman, Paris, Ed Le Seuil.

— Robert (Marthe): Roman des origines et origines du roman, Paris, Ed Gallimard, 1972.

— Rossum- Guyon (F. v): Critique du roman, Paris, Ed Gallimard, 1970.

— Todorov (Tzvetan):

1966: «Les catégories du récit littéraire» in revue Communication 8.
1968: Qu'est ce que la Poétique? Paris, Ed Seuil.
1969: La grammaire du Décaméron, Ed Mouton.
1971: Poétique de la prose, Paris, Ed Le Seuil.
1972: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, en collab avec. Oswald Ducrot, Paris, Ed Le Seuil.

1981: M. Bakhtine et le principe dialogique, Paris, Ed Le Seuil.

— Ubersfeld (Anne): Lire le théatre, Paris, Ed socialles, 1977.

— Varga (Aron Kibédi): «Le roman est un anti-roman» in revue Littérature N °42, 1982.

— Weinrich (Harald): Le Temps, Paris, Ed Le Seuil, vers franc , 1973.

— Weisgerber (Jean): L'espace romanesque, Lausane, Ed L'âge d'homme, 1978.

— Encyclopédie Universalis.
— Revue Europe mai 1968.
— Revue Degrès n° 35, 36, 1983.

المحتويات

صمم الغلاف: كريم الحاج

بنية الشكل الروائي

تسعى هذه الدراسة، كما يوحي بذلك عنوانها، إلى التعامل مع الشكل الروائي بوصفه بنية أساساً، أي من حيث هو تركيب مستقل بأجزائه ومكوناته. وقد جاء اختيارنا للزاوية الشكلية بالذات لمقاربة الخطاب الروائي نتيجة ما لاحظناه من هيمنة للدراسة المضمونية والسوسيولوجية التي تقتصر على تحليل الموضوعات والأغراض والكشف عن الأبعاد الإديولوجية وسواها من مضمرات النص.

إن هذه القراءة بتركيزها على بنية الشكل تبتغي الانتقال بالمعرفة النظرية إلى أفق التحليل البنيوي المنتج.. وهي إذ تعطي الأولوية للشكل باعتباره الهدف المركزي للممارسة النقدية إنما تهدف إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البنية الشكلية للرواية وخاصة في ثلاثة من أبرز عناصرها: الفضاء، الزمن والشخصية.

ولتحقيق ذلك اتخذنا البنيوية إطاراً عاماً ومنهجاً لبناء التصورات والنماذج وليس كحقيقة مطلقة أو معتقداً ثابتاً وتعاملنا معها تعاملاً مفتوحاً على السؤال والحوار.